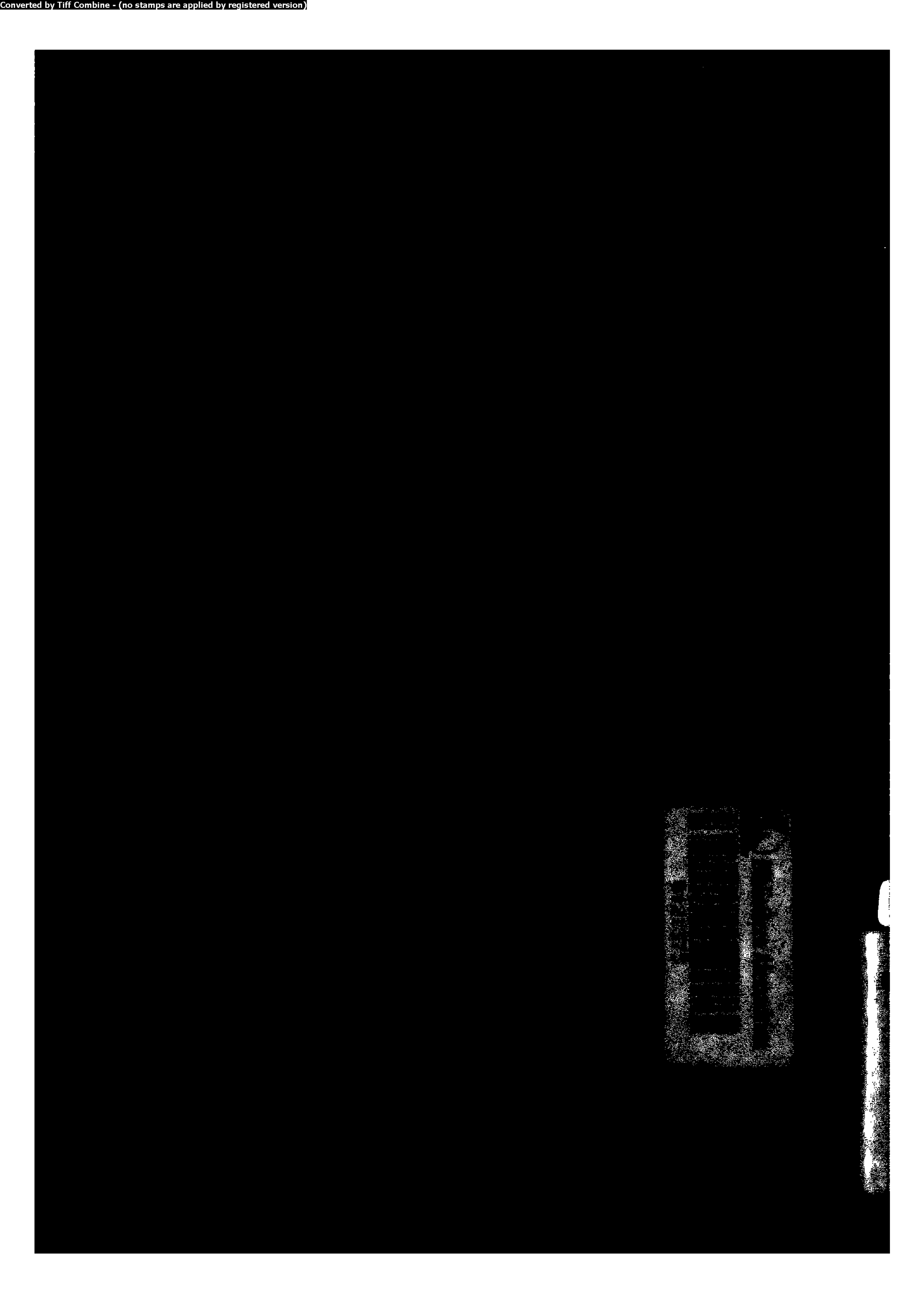








الدكتور طه محمود طه

أعلام القصة

فى الأدب الإنجليزى الحديث

١ — مقدمة لدراسة القصة الحديثة
٢ — جوزيف كونراد
٣ — فيرجينيا وولف
٤ — إدوارد مورجان فورستر
٥ — ديفيد هربرت لورنس
٦ — ألدوس ليونارد هكسلى





"*Nought may endure but Mutability.*"

Shelley



مقدمة

يعالج هذا الكتاب خمسة من أعلام القصة فى الأدب الإنجيزى الحديث ظهر معظم إنتاجهم الأدبى ، فيما عدا د . ه . لورنس وجوزيف كونراد ، فى النصف الأول من القرن العشرين . ولم أتناول حياة جيمس جويس وفنه القصصى بالدراسة والتعليق لأنه يعتبر مدرسة أدبية بذاتها ، وسوف أتعرض له ولأعماله فى كتاب آخر يصدر قريباً بإذن الله .

وفى الدراسات التى فى هذا الكتاب لم أحاول أن أصل إلى نظرية نقدية معينة ، ولو أننى لم أغفل مدارس القصة المختلفة فى المقدمة . لقد خشيت أن تشغلنى محاولة وضع كل قصصى فى إطار معين عن الكتابة عنه وعن أعماله وفنه القصصى بشىء من التذوق والتفصيل ، التذوق بإحساس ، والتفصيل دون تعقيد . لذلك راعينا أن لا نثقلها بكثرة المراجع فى هوامشها حتى لا تختلط معالمها وتتعقد سبلها . وقد حرصت على أن أجنبها الفضفضة والغموض والالتواء ، وأرجو أن يجد فيها القارىء التركيز والعمق الذين يجب أن تتصف بهما الدراسات النقدية الموضوعية .

وسيجد القارىء ، بعد الانتهاء من قراءة هذه الدراسات ، خيطاً يجمعها ويؤلف بين سماتها . وهذا الخيط الرئيسى ، بالإضافة إلى المحاور الرئيسية الأخرى التى تحدثنا عنها فى المقدمة ، هو اختفاء فكرة « البطل » التقليدية من جميع القصص تقريباً . لقد كان « البطل » فى القصص التى ظهرت قبل مطلع هذا القرن يمثل شخصية اجتماعية ثابتة ، وكان كل عصر يجد فيه تجسيداً لمطامحه وآماله . ولا نعنى بكلمة « البطل » ذلك الرجل الشجاع الذى لا بد له من قوة بدنية والذى لا بد له من أن يصادف أحداثاً غير عادية لكى يستغل

قوة احتماله البدنية إزاء الطبيعة من حوله ، فقد كان لا بد من أحداث جسام يتغلب عليها أبطال القصص الواقعى حتى يخرجوا عن المألوف ويشذوا عن الحياة اليومية الرتيبة . وقد تغير مفهوم الشجاعة فى القصة الحديثة ، فالرجل الشجاع هو الذى يعى واقعه بنوع من الشاعرية والإحساس المرهف . وقد يكون بطل القصة الحديثة إنساناً معذباً حائراً يقاسى من الإحباط واليأس ومع ذلك تبلغ به الشجاعة حداً يدفعه لاعتصار معنى من الحياة رغم اقتناعه بعبث المحاولة . وقد عبر كونراد عن هذا الإحساس أحسن تعبير عند ما يقول لنا بلسان أحد « أبطاله » : « عجيب أمر هذه الحياة ! تدبير غامض للمنطق القاسى لغرض لا نفع فيه . وأقصى ما يمكنك أن ترجوه منها هو بعض المعرفة لذات نفسك » .

والبطل الحديث هو الرجل العادى ، أو الشعب ممثلا فى فرد لا يكاد يتميز منه . وأخذت القصة الحديثة تهتم بموضوع احتكاك الفرد بالجماعة وما ينشأ عن هذا الاحتكاك من مشاكل فكرية وعقد نفسية . ولا أدل على هذا الإتجاه من كثرة الكتب التى تعالج هذه المشكلة والتى يدور معظمها حول موضوع « كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر فى الناس » . ولا يستطيع بطل هذا النوع من القصص أن يجد نظاماً فى الحياة ، وقلما يرى لها هدفاً . ولا يعانى من هذا الإنقسام أدباء الغرب فى القرن العشرين فحسب بل يرى البعض أن هذا الإنقسام قد بدأ بين وفاة تشوسر ومولد شكسبير أمثال الشاعر وليم بتلر ييتس . ويرى آخرون السبب فى انهيار الحضارة الغربية وتداعى الأرستقراطية فى القرن السابع عشر ، ويرى البعض أنها بدأت مع الثورة الفرنسية ، ونجد آخرين يتهمون داروين تارة وتارة أخرى يتهمون فرويد . وما أن نصل إلى القرن العشرين حتى نرى أن التقدم الفائق فى الإكتشافات العلمية هو السبب المباشر لهذه النظرة الثنائية والتشاؤم . ولهذا لم نغفل أثر العلم الحديث فى معالجتنا للقصة الحديثة .

وإن كان البطل القديم قد اختفى من القصة الحديثه إلا أننا نرى عوضاً عنه بطلا من نوع آخر خلقه كتاب القصة على غرار أنفسهم . ونظراً لأنهم كانوا يكتبون ويفكرون لا كأفراد فى مجتمع متماسك بل كوحدات أو ذرات منفصلة دفعهم ذلك إلى الشعور بالعزلة والإغتراب . وأخذوا يملأون الفراغ الذى من حولهم بخلق الأساطير أو إحيائها أو بكتابة الإعترافات أو بالتهكم والسخرية . ومع ذلك فهم ليسوا أهل تصوف أو ميتافيزيقا أو علم ولكنهم يحاولون وضع أنظمة تمكنهم من السيطرة على مجموعة من الظواهر المتناقضة . وفى محاولتهم لسد الفراغ الذى خلفه اختفاء البطـــل غمروا قصصهم بأنواع عديدة من اللامنتمين والثائرين والشهداء والمبشرين ، وكان أهم ما يشغل بالهم هو التعبير عن عدم الرضى بالواقع الملموس .

ومما يؤسف له أنهم لم ينجحوا فى ملء هذا الفراغ أوفى تركيب نظام آخر أفضل منه ولم يبق لنا فى النهاية منهم سوى حماسهم وغضبهم . وكان من نتيجة هذا الإتجاه أن فشل القصاص فى التفاعل مع بيئته واضطر فى النهاية إلى التضحية بشخوصه وبنفسه . وكما يقول البير كامو : « إن الإنسان الذى يعتز بفرديته لا يقبل التاريخ كما هو ، فهو مضطر ، لكى يؤكد وجوده ، إلى هدم الواقع لا إلى التعاون معه . » أما مثلهم الأعلى فلم يكن الإنسان الاجتماعى أو السياسى أو القديس أو المفكر أو العالم ، بل أصبح الشهيد المعذب أو الفنان الذى يعيد صلب نفسه فى كل مرة يواجه فيها حقائق الحياة . وهذه الصيحة هى التى نسمعها فى نهاية « صورة للفنان فى شبابه » لجيمس جويس حين ينادى ديدالوس أقدم الفنانين فى أساطير اليونان ومعلمهم جميعاً : « مرحبا بك أيتها الحياة ! هأنذا أخرج للمرة المليون لأواجه حقيقه التجربة ولأصهر لقومى فى بوتقة روحى ضميراً لم يولد ، فيا أبت القديم ، ويا سيد المعلمين ، الهمنى الآن وسدد خطاى إلى أبد الآبدين » .

لقد كان غرضى فى هذا الكتاب أن أصور ملامح القصة الحديثة فى الأدب الإنجليزى عن طريق دراسة خمسة من أعلامها فى النصف الأول من القرن العشرين . ويجب أن أوضح أننى لا أعنى أن هذا الكتاب يشتمل على دراسة نقدية شاملة للقصة فى القرن العشرين ، وإنما يهتم بدراسة الخيوط العريضة للقصة فى المقدمة ثم يعاود تطبيقها على أعمال خمسة من أعلامها وهم جوزيف كونراد وفيرجينيا وولف وادوارد مورجان فورستر وديفيد هربرت لورنس والدوس ليونارد هكسلى .

طه محمود طه

كلية الآداب ــ جامعة عين شمس

جامعة أسيوط

١٩٦٤ — ١٩٦٦

الفصل الأول

مقدمة لدراسة القصة

في الأدب الإنجليزي الحديث

مقدمة لدراسة القصة

فى الأدب الإنجليزى الحديث

يذكرنا النقاد ومؤرخو الأدب ، فى معظم مقالاتهم وأبحاثهم وكتبهم التى تعالج الأدب الإنجليزى بوجه عام والقصة بوجه خاص ، بأن القصة قد طغت على سائر الأنواع الأدبية الأخرى منذ القرن الثامن عشر . وعندما يعالجون القصة فى القرن العشرين يمتد حديثهم إلى الاشارة إلى السيطرة على اللفظ والتعقيد والتعسير فى قصص جويس ، وإلى المغزى الخلقى الفلسفى فى قصص كونراد ، وإلى الحيوية الدافقة وسيطرة العواطف والاحساس على الشخوص فى قصص لورنس ، وإلى شاعرية فيرجينيا وولف ، وإلى الخليط العجيب من العلم والتصوف والتهكم فى أعمال الدوس هكسلى ، وإلى العمق والمحبة فى أعمال فورستر . ويذكرنا النقاد أيضاً بأن القصة الحديثة فى ثوبها الجديد ، قد تناست ، أو تعمدت التغاضى عن ، قواعد كتابة القصة القديمة التقليدية وطريقتها فى العرض — سواء فى عرضها للشخوص أو فى عرضها للحوادث فى تسلسل زمنى منطقى ، أو فى تصـــويرها للأفكار والعادات والتقاليد . ولا يسعنا إلا أن نقول أن القصة الإنجليزية فى النصف الأول من القرن العشرين تختلف اختلافاً واضحاً عن القصـة فى العصر الفكتورى أو عن القصص القديم منذ أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . ويعتبر النصف الأول من القرن العشرين فترة حرجة فى تاريخ الحضارة الغربية بما ترتب عليها من تغيير جذرى فى المناخ الفكرى والفلسفى والعلمى ، فقد شاهدت هذه الفترة إنهيار القيم الإنسانية وكشف عقل الإنسان عن أشياء كثيرة لا مثيل لها من قبل .

ولا يطلق المؤرخون أو النقاد كلمة « فكتورى » على كل ما كتب أثناء

حكم الملكة فكتوريا فى إنجلترا (١٨١٩ — ١٩٠١) ، بل على فترة معينة كان المناخ الفكرى فيها والعادات والتقاليد تتسم بطابع فكتورى متزمت دوجماطيق . وعند مطلع القرن العشرين أخذ بعض الأدباء ينظرون إلى عصر فكتوريا نظرة شك وتهكم وسخرية واعتبروه عصراً منافقاً له جو خانق لايساعد على الإبتكار والحرية وتذوق الجمال ، عصراً مادياً يخلو من الإحساس والعاطفة . وجاهر هذا الفريق بآرائه واتهموا العصر بالسطحية والسذاجة وأخذوا يهزأون من « تنيسون » ويتثاءبون كلما قرأوا جورج اليوت ، أما ديكنز وثاكرى ، فقد كانت قصصهم تقرأ بسرعة وفى قفزات طويلة من فصل إلى آخر تبلغ أحياناً المائة صفحة .

والتغيير الشامل الذى بزغ مع مطلع القرن العشرين كان نتيجة للرغبة الملحة فى محاولة للإلمام بكل شىء مهما كان مرأ والوصول إلى الحقيقة سواء عن الفرد أو الكون . وتزعم هذه الحركة برنارد شو وكان فى طليعة المشككين وهاجم ما أسماه « خرافات الدين القديمة » و « خرافات العلم الجديدة » . ولم يكن هذا بسبب عدائه للدين أو العلم بل لأنه كان يؤمن بأن كل عقيدة أو نظريه لا يمكن الأخذ بها إلا إذا درسها الفرد وتقبلها عقله . وأهم النصائح فى فلسفته تعكس حيرة القرن العشرين منذ مطلعه وتتلخص فى الكلمات « إسأل » ، « إختبر » ، « إفحص » ، « جرب » .

ولا بد فى معرض حديثنا عن القصة الحديثة أن نذكر الأثر الذى خلفته مدرسة الفن للفن ، تلك المدرسة التى ظهرت فى منتصف القرن التاسع عشر وشجعت على اغتراب الفنان وعزلته . فقد أكد أصحابها ضرورة فصل الفن عن احتياجات الطبقة الوسطى ، وتضمنت نظرياتهم إستقلال العمل الأدبى والأديب وتأكيد ذاتيته وبالتالى خلو العمل الأدبى من الدرس الخلقى أو الناحية التعليمية أو الهدف الدعائى . وبالإضافة إلى ذلك أصر أصحابها على عدم إخضاع العمل الفنى لأى حكم خلقى أو اجتماعى . فالعمل الأدبى ، كما

يقول أصحاب هذه المدرسة ، لابد أن تطبق عليه الأحكام الجمالية فقط ورد عليهم تنيسون ، أمير الشعراء فى العصر الفكتورى ، بقوله « إن هذه النظرية هى الطريق إلى الجحيم » .

وهذا الفن الذى يعزل نفسه عن الحياة العامة والذى يستهدف مثلا تختلف عن مثل المجتمع يعد أدباً يحاول التخلص من المسئولية . وإذا كان لابد لنا من الحكم عليه من الناحية الجمالية فقط فلا شك أنه لا يرقى إلى مكانة ممتازة .

ونستطيع العثور على جذور هذه المدرسة — التى ازدهرت فى أعمال والتر باتر وجورج مور وأوسكار وايلد وفيما بعد فى أعمال جيمس جويس — فى الفلسفة الألمانية الرومانتيكية وعند « كانت » وفى أعمال الشاعر الرومانتيكى كيتس وإدجار آلين بو . ويعتبر جون رسكين (١٨١٩ — ١٩٠٠) من المروجين لهذا الاتجاه ، فنى كتبه « الفنانون المحدثون » (١٨٤٣ — ١٨٦٠) و « المصابيح السبعة فى فن المعمار » (١٨٤٩) و « أحجار البندقية » (١٨٥٣) يشرح مبادىء فن المعمار ثم يتدرج من الحديث عنه إلى الحديث عن العمال المهرة ثم يهاجم النزعة التجارية الرخيصه فى عصره ، تلك النزعة التى كانت تضحى بالجمال فى سبيل المنفعة المادية . واحتج فى كتبه كذلك على بلادة شعور جمهوره تجاه الفن والجمال كما اتخذ من عبادة الجمال لنفسه ديناً . وفى هذه الفترة تأثرت القصة إلى حد ما بحركة الفن للفن فى إهتمام الأديب بالشكل والإطار وجمال الأسلوب كما فى كتب هنرى جيمس (١٨٤٣ — ١٩١٦) وصمويل بتلر (١٨٣٥ — ١٩٠٢) .

وللأدب الانجليزى عامة والقصة خاصة ميل شديد إلى عدم الخضوع لمدارس معينة كما يشتهى المؤرخ أو الناقد ، ولانجد مطلقاً ما يطلق عليه « تدهور نهاية القرن » . والوحدة التى نراها فى أدب هذه الفترة والتجانس الظاهر فى الأعمال الأدبية هما رد فعل سيكولوجى بدأه رسكين ضد جمود الإحساس

فى العصر الفكتورى ومن بعده أصبح والتر باتر (١٨٣٩ — ١٨٩٤) الأستاذ بجامعة أكسفورد رائدا لهذه المجموعة التى تعبد الجمال وتكرس الفن للفن . وتعتبر قصته « ماريوس الأبيقورى » (١٨٨٥) تعبيراً عن الفلسفة الجمالية لعصر يحتضر . وتبعه أوسكار وايلد (١٨٥٤ — ١٩٠٠) بقصته « صورة دوريان جراى » (١٨٩١) ولكنها لاتضارع قصة « ماريوس الأبيقورى » لباتر فى جمال الأسلوب . ونحس أن أوسكار وايلد كان مدركا للقبح وهو يكتب عن الجمال وكان يشعر أن هناك دودة تنخر فى هذه الوردة الجميلة . فدوريان جراى رجل فاقد الاحساس بالرغم من لباقته وحسن مظهره . ويلخص الكتاب حياة أوسكار وايلد إلى حد ما ، وحياة أولئك الذين يتمتعون بالحياة وبجمالها دون الخضوع لأى سلطان أخلاقى أو اجتماعى أو دينى .

وينتمى روبرت لويس ستيفنسون (١٨٥٠ — ١٧٩٤) ، وكان صديقاً لهنرى جيمس ، إلى هذه المجموعة وله أسلوب رقيق ولم يخط بقلمه كلمة واحدة دون أن يراعى فيها النواحى الجمالية فى الأسلوب . ونذكره جيداً من قصصه « المخطوف » (١٨٨٦) ودكتور جيكل ومستر هايد (١٨٨٦) و « جزيرة الكنز » . وأخرج لنا جورج مور الأيرلندى (١٨٥٢ — ١٩٣٣) « مياه إستر » (١٨٩٤) وهى قصة فتاة تشبه « تس » إلى حد ما فى قصة توماس هاردى . وتحكى قصته « هلواز وأبيلار » (١٩٢١) قصة حب راهب وفيلسوف العصور الوسطى بيتر أبيلار لهلواز ، وفيها إحياء للعصور الوسطى بألوانها الزاهية ومغامراتها الرومانسية وفلسفة الواقعيين والمثاليين بين المدرسيين .

ويعرف جورج مور فن كتابة القصة على أنه « تتابع إيقاعى منظم للحوادث فى أسلوب إيقاعى منظم للعبارات » .

« A rhythmical sequence of events described with rhythmical sequence of phrase".

والقصة عنده هى الشكل ويجب على الشخوص أن تتبع نظاماً إيقاعياً فى تطورها . ولا بد من انتقاء التجارب والعواطف وتصنيفها طبقاً لقواعد سيكولوجية معينة بقصد إبرازها فى إطار فنى معين مع العناية بإبراز الأضواء والظلال كما فى اللوحات الزيتية . وبهذا يصبح القصاص هو الصانع الماهر الذى يصقل مادته الإنسانية الخام . والقيم الخلقية النسبية عن الصواب والخطأ ، والخير والشر ، لا تدخل فى نطاق اختصاصاته ؛ فالمادة الخام أهم من كل شىء ، وينظر الفنان إليها من وجهة صلاحيتها . ولقد تشبع جورج مور بآراء المدرسةالفرنسية فى ذلك الوقت والتى كانت تعتقد أن الحياة واقع فى أدنى مراتبها فقط حيث يصبح الألم فيها حقيقة لا يستطيع الفرد أن يتغاضى عنها . وبهذا ضاق معنى الطبيعة فى سلسلة من قصصه حتى أنه أصبح يشير إلى كل ما هو حقير ومفزع وأصبح الفن للفن فى قصصه نظرية فاسدة كما لو أن الفرح والجمال كانا أقل واقعية وحقيقة من الألم او القبح . وتطور به الأمر إلى أن أصبح لأدبه الذى انفصل عن المجتمع أسلوب منفصل عن الموضوع ، وأخذ يجرب فى الأسلوب عندما قل اهتمامه بما يريد أن يقول ، وطغت طريقة العرض على المحتوى .

وأثناء إقامته فى فرنسا تأثر إلى حد كبير بالمدرسة الفرنسية حتى أنه أخذ ينظر إلى اللغة الإنجليزية على أنها لغة خشنة لا تضـــارع الفرنسية فى جمالها وإيقاعها ، وأشاد بفلوبير (١٨٢١ — ١٨٨٠) وجونكور (١٨٣٠ - ١٨٧٠) ونزأ بعد ذلك لوالتر باتر واعترف بأن « ماريوس الأبيقورى » كانت « الصخرة التى خطوت عليها عبر المانش إلى عبقرية لغتى الأصلية » .

وما أن نصل إلى « ارنولد بينيت » (١٨٧٦ — ١٩٣١) حتى نرى بوضوح ذبول آثار مدرسة الفن للفن فقد كان بينيت من أنصار مدرسة القصة المدعمة بالوثائق . وولد آرنولد بينيت فى هانلى عام ١٨٦٧ وهى أحد مدن سترادفوردشر

الخمسة لصناعة الخزف والتى خلدها فى قصصه فيما بعد ؛ وتعلم فى مدرسة محلية وعاش فى جو متواضع ثم أكمل تعليمه فى جامعة لندن . وكانت عائلته تنتمى إلى طبقة المزارعين من ناحية ومن ناحية أخرى إلى طبقة العمال . وكان لأهله من المتدينين نظرة تشبه نظرة المتطهرين الذين يؤمنون بقيمة العمل والكدح . وعمل بينيت فى مكتب للمحاماه وبعد ذلك كمساعد لمحرر مجلة « المرأه » ثم محرراً للمجلة ، وبعد عام ١٩٠٠ إتجه للكتابة . وقد احتقر بينيت منذ البداية مدرسة الفن للفن واتخذ حرفة الأدب كما لو كانت حرفة عادية أو أى عمل تجارى . وصمم على أن يحذق الفن وفن الكتابة بأنواعه المختلفة — النثر القصصى الرفيع — قصص الميلودراما الشعبى — القصص القصيره — المقالات النقدية والمسرحيات . وحقق ما كان يصبو إليه وكتب فى كل نوع من هذه الأنواع كتباً تعد رائعة فى نوعها . وقد ترك الشعر فقط من حملته التجارية هذه ونستطيع أن ندرك السبب فى ذلك بسهولة !

كان بينيت يكتب دائماً من أجل الربح وقال صراحة : « إنى لاأستطيع أن أتخيل أديباً يكتب للأجيال القادمة » ونتيجة لهذا الاتجاه والرأى نرى أن معظم كتاباته تنحو نحو الصحافة أو السطحية التى تجد رواجاً . وترتكز شهرته كقصص على «حكاية الزوجات العجائز» (١٩٠٨) وسلسلة أخرى من القصص تعالج حياة عمال الخزف فى المدن الخمس الرئيسية وهى تنستول وبارسليم وهانلى وستوك ولونجتون فى ستراد فوردشر . ويصور لنا بينيت فى جو كثيب خانق شخوصه ، ومعظمهم من الطبقة الوسطى ، ولكنه يصورها بنوع من الحيوية وباهتمام بالغ بالتفاصيل الدقيقة التى تجعلها نماذجاً فى الوصف الواقعى الموضوعى .

وفى عام ١٩٠٢ إستقر فى باريس وصدرت له رائعته « حكاية الزوجات العجائز » . وبالرغم من أنها رأت النور فى فرنسا إلا أن جوها إنجليزياً

صرفاً . وتصور لنا القصة لنا حياة عائلة إنجليزية يعمل أفرادها فى صناعة الخزف فى بارسليم وتعطى لنا جوا واقعياً صادقاً لما يتذوقه أو يشمه أفراد عائلة تعيش فى مدينة لصنع الخزف . ولا تعتبر القصة تاريخاً لحياة شخوص معينة عاشت فى مكان معين وفى زمن معين ، ولكنها تعتبر دراسة واقعية لما للزمان من أثر فى حياة الناس . ويقال أن فكرة القصة الرئيسية واتته عند ما كان يجلس فى مطعم فى باريس ذات يوم . فقد سخرت خادمة المائدة من سيدة بدينة عجوز تدخل المطعم . وفى لمح البصر تكشف له مغزى هذا اللقاء بين الشباب والكهولة ، بين الجمال والقبح ، فيما يشبه تجربة استعادة الزمن المفقود فى قصة بروست . فكل سيده عجوز كانت فيما مضى فتاة رائعة الجمال لها سحرها وشبابها وحيويتها التى تظهر فى مشيتها وفى تفكيرها . والحقيقة هى أن التحول من الشباب إلى الكهولة يتم عن طريق تغييرات لا نهاية لها ، وبالنسبة للفرد ذاته ، من الصعب تتبعها وإدراكها . وفى هذا ، كما يقول بينيت ، ما يثير العاطفة . فالزمان هو الفكرة المحوريه فى القصة ويثير رصده ومراقبته عبارات تصويرية رائعة وخاصة عند مايموت جيرالد سكيلز وعند ما تتقابل الشقيقتان اللتان كانتا على طرفى نقيض عند ما بلغتا منتصف العمر . ومن الواضح أن بينيت قد تأثر بقصة موباسان Une Vie .

واستطاع بينيت أن يعمق أبعاد المأساة عن طريق بطلتين بدلا من بطلة واحده فلدينا كونستانس ، ويوحى اسمها بالثبات ، وصوفيا وهى فتاة متقلبة . وقد أراد بينيت فى بادىء الأمر أن تمر صوفيا بمرحلة تتحطم فيها قواها المعنوية بعد أن تفر مع جيرالد سكيلز وبعد أن يهجرها فى باريس فقد كان مقدراً لها أن تغتصب ثم تترك لمصيرها ، فتنتصر لفترة قصيرة فى عملها كغانية ثم تسقط بعد ذلك فى الوحل . ولكنه عدل عن رأيه ، فربما شعر بوخز الضمير إذا ما مضى فى تصميمه وجعل هذا القدر القاسى يطارد بطلته ، فقد كان يعلم أن جمهوره ان يغفر له هذه الغلطة ; وربما أدرك

أن أخلاق صوفيا ونشأتها الدينية سيكون لها أثرها فى حفظها وحمايتها من هذا الإغراء . وتعود إلى وطنها الأصلى ، إنجلترا ، وتواصل حياتها الأولى كما لو أن شيئاً لم يحدث .

وتصوير بينيت للأيام التى تقضيها الأختان . فى برسلى تصوير رائع يقدم لنا فيه دراسة للوهم الكاذب الذى لا يمكننا الهرب منه أحيانا . فقد كان هذا الوهم الكاذب هو سبب هرب صوفيا فى بادىء الأمر مع الرجل الذى كانت تحبه ، ولكنها اكتشفت خداعه ونذالته أما كونستانس التى تقبلت مصيرها فى صمت فقد أدركت أن أبنها الذى تحبه والذى من أجله ضحت بكل شىء لا يبالى بسعادتها ولا يعمل على تحقيق رغباتها . وما تقوله كل واحدة منهما فى النهاية يلخص لنا حياتهما : «إنى لا أريد الموت، ولكننى أتمنى أن أموت»

لقد عاش بينيت وهو صبى فعلا فى حانوت تاجر أقمشة ملحق به منزل تسكنه عائلة بينز وكان يعرف كل ركن فيه ولهذا تساعد الملاحظة الدقيقة فى القصة على فاعلية الإحساس بالمكان وبمرور الزمان . ففى ثمانين صفحة مقسمة إلى احد عشر فصلا فى أول القصة يسجل بينيت حوادث ثلاثة أيام فقط بينما يبسط الجزء المتبقى من القصة والذى يغطى أربعة وأربعين عاما فى سبعمائة صفحة . فالزمان يسير ببطء عن عمد فى أيام الشباب الرحبه . ويأخذ بينيت فى تركيز أسلوبه ويسرع به كلما مرت السنوات . وهكذا يصبح القارىء جزءاً من فكرة سيولة الزمان ويسجل مروره ويستجيب لجريانه دون وعى منه .

لقد كان بينيت يعلم مكانته الأدبية ولم يحاول أن يخدع نفسه ، فقد كان يقول عن نفسه أنه أديب من الدرجة الثالثة إذا ماطبقت على إنتاجه مقاييس نقدية صارمة . وكان بينيت يحب الراحة والشهرة وكان فرحا بمقدرته على جمع المال وعلى العيش عيشة رغدة فى الفنادق حتى أنه كان ينوى أن يدير فندقا بنفسه لحسابه . وكان يكره الخوض فى الدين والميتافيزيقا ولا نجد لها

مكاناً فى قصصه . وأعلن صراحة أنه « مادى » ولهذا لم ينج من هجوم فيرجينيا وولف ود . هـ . لورنس فيما بعد . وفى مذكراته يطلق على نفسه لقب « فنان صاحب اهتمامات تجارية » ، وعندما أصبح ثريا إشترى لنفسه يختاً وكان يصرف ببذخ على عشيقته . ولكى يرضى نفسه كفنان أصيل كان من آن لآخر يكتب كتابا « جاداً » لا يتوقع منه ربحا .

لقد كان بينيت يرى الجمال والدراما الإنسانية فى الحياة العادية من حوله ، تلك الحياة التى أحبها . وتفرس فى العالم من حوله بعين مجهرية ناقدة وبواقعية نزيهة ، وكان أمينا فى تصويره لشخوصه العادية أو المعقدة وعلاقاتها بالبيئة والزمان .

وقد بدأ القرن العشرون بداية طيبة كلها ثقة وأمل فى مستقبل زاهر تنعم فيه البشرية بثمرات كفاحها الطويل وجهودها فى ميادين العلم والمعرفة. فكانت الفترة التى سبقت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨) فترة رفاهية ورخاء مادى ، فترة إتسعت فيها آفاق جديدة ، وبالنسبه لكثير من المفكرين والأدباء ، فترة إيمان متزايد وثقة فى إمكانيات الإنسان ناحية الإبداع والكمال والتقدم . ويجب أن نعترف أن الآراء لم تخل من النقد لهذا الرضى بالحاضر والإيمان بمستقبل زاهر . ولكن طابع التفكير العام كان ينحو نحو الإصلاح عن طريق عملية تدريجية بطيئة لا عن طريق العنف أو الثورة . فقد كانت الصورة التى فى أذهان كثير من الناس صورة باسمة ولو أنها لم تكن الصورة الحقيقية ، فقد كان هناك فقر وبؤس واضطهاد .

ويقابلنا فى مطلع القرن العشرين أدب النقد الاجتماعى ويتزعم هذا الفريق من الكتاب برنارد شو و هـ . ج . ويلز وجون جالزورثى . وكانت غايتهم تغيير الصورة ولكنهم لم يشكوا إطلاقاً فى إمكانية الإصلاح أو فى أن الإنسان كما هو بحالته صالحا كوسيلة لتحقيق الحياة الفاضلة . ولم يكن يخطر ببالهم كذلك أن الحضارة الغربية آيلة للسقوط وأن البناء الفكتورى

العتيق قد أخذ يتداعى . فلم يشك برنارد شو أو ويلز فى حتمية التطور والتقدم فى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين ولم يسبرا غور العقل البشرى فلم تكن شخصيات برنارد شو سوى آلات استأجرها لكى تلقى بوجهة نظره على المسرح ثم يسرحها فيما بعد أو يلقى بها بعيداً عنه . ولقد خلق ويلز شخصيات حية مثل مستر كيبس ومستر بولى ولكنه لم يسمح لهما بأن ينعما بالحيـــاة الرغدة فى جمهورياته العلمية الفاضلة التى كان يبنيها ويصممها بنصف عقله الآخر ولم يعرف أن مستر كيبس ومستر بولى وأمثالهما يكونان المادة الخام التى يجب عليه أن يخلق منها عوالمه المثالية . أما جالزورثى فقد كانت تنقصه تلك النظرة العالمية الواسعة التى تمتع بها شو وويلز ، واكتفى بانتقاء مادته الخام من الطرز التى كان يراها حوله وكانت نظرته عاطفية أعمته عن التدقيق فى إختيار مادته وتخليصها من الشوائب .

وبعد عام ١٩١٨ يتغير إتجاه القصة ، كما يبدو من النقد المرير الذى يوجهه د. هـ. لورنس إلى جالزورثى أو فيرجينيا وولف إلى آرنولد بينيت ، لأن القصصى الحديث كان قد بدأ فى توجيه عنايته إلى الفرد ذاته بدلا من الاهتمام بنقد المجتمع . ولا شك أن الاهتمام بالفرد وإكتشاف أغوار النفس البشرية وأبعادها وما تعانيه من ألم وفرح وسعادة وشقاء هو العنصر الأساسى والمحور الرئيسى الذى تدور حوله معظم قصص القرن العشرين والذى يوفيه حقه كتاب القصة الحديثة حتى ولو اختلفت شخصياتهم وطرق تعبيرهم أمثال لورنس وفورستر وفيرجينيا وولف وكونراد وألدوس هكسلى . وفى هذا الإتجاه إلى الفرد والإهتمام به ساعدت الاكتشافات الحديثة فى علم النفس عند فرويد ويونج وغيرهم الأديب على إضفاء ثوب الإقناع على مغزى ما يقومون بتصويره فى عقل الفرد الباطنى . وأصبحت هذه الزاوية من الإنسان هى بؤرة الحقيقة عنه وأصبحت هذه القوة اللاواعية هى التى تحدد شخصية الفرد وتدفعه إلى العمل ، فما هى إلا جوهرة ككل وعن طريقها ننفذ

إلى أعماقه . أضف إلى هذه الكشوف الجديدة أثر الحرب العالمية الأولى ؛ فقد أوضحت لهم رؤية جديدة وكشفت لهم عن صورة للإنسان لم يمكنهم التخلص منها ؛ صورة عن القسوة والشر الكامن فى النفس البشرية دفعتهم إلى محاولة تحليلها بطرق جديدة جريئة .

ويعكس أدب فترة ما بين الحربين العالميتين هـذا القلق ، قلق الإنسان الذى يقف على مشارف حقبة جديدة من تاريخه الطويل ، يرى أمامه عن بعد مستقبلا معتما تلوح فى أفقه حرب أخرى ، وعند ما خبت أو كادت أن تنطفىء شعلة التفاؤل هذه التى كانت تنير سنوات مطلع القرن ، وقف الإنسان وجلا خائفاً يرتعد من مصيره .

ولقد عانى الإنسان فيما مضى من هذه المحن فى تاريخ البشرية ، فقابلها الشاعر تنيسون فى العصر الفكتورى ووجد الخلاص من الصراع بين نظرية التطور والدين فى إحياء الإيمان بالمسيحية . وبدأ ميريديث بنفس المشكلة والحيرة وانتهى به الأمر إلى تركيب فلسفى يربط الإنسان بالأرض التى يعيش عليها . أما توماس هاردى فكان من الصعب عليه الاقتناع بهذه السهولة . فقد أحس هاردى بوجود قوة لا عقلية خلف هذه الآلة الضخمة وكان يعتقد مع شوبنهور أن العالم لامعقول فى أساسه ومناف لكل منطق . ويطيب لتوماس هاردى أن ينتقى لهذه القوة الغاشمة أبطالا وبطلات لهم حساسية فائقة لكى تدوسهم عجلات الآلة التى لا ترحم ، ولم يكن توماس هاردى هو المتشائم الوحيد بل كان الجو الأوروبى مواتيا لهذا التشاؤم فى القرن التاسع عشر .

وقد يجد المؤرخ فى المستقبل فى فرويد وماركس وآينشتين ثلاثة من المفكرين لهم أعظم الأثر فى الحضارة والعلم الحديث كما كان لكوبير نيكوس وماكيافيللى ومونتان فى القرن السادس عشر ويبدو فى كلا القرنين — السادس عشر والعشرين — أن نظاماً

مستقراً يأخذ فى التدهور من جراء فلسفات وعلوم نظام آخر. فنى القرن السادس عشر أفسحت نظريات بطليموس عن الكون المجال لنظرية كوبير نيكوس الجديدة عن الكون وعلاقة الإنسان به، كما أفسحت سيطرة المسيحية فى العصور الوسطى على أمور الدين والدنيا المجال لنظرية جديدة فى علاقة الفرد بالكنيسة والدولة. ولم يعد الإنسان ذلك المخلوق الكامل ولا الارض مركز الكون، بل أصبحت الأرض بمن عليها ذرة معزولة فى فضاء لا نهاية له ولا تربطها بباقى أجزاء الكون أية رابطة. وأخذ العلماء تدريجياً يبنون نظاماً جديداً بدأ يأخذ شكله فى القرن الثامن عشر على أثر نظريات نيوتن فى التجاذب. وكان أساس هذا النظام الإيمان بالتقدم وكمال الإنسان أو على الأقل امكانية تحقيق هذا الكمال. وظهر الاعتماد المطلق على العقل فى حل المشاكل الدينية والاجتماعية والفلسفية. وبالرغم من ضعف الإيمان بمقدرة العقل على هذه المشاكل فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كما نرى في الثورة على العقل فى الحركة الرومانتيكية، إلا أنه سرعان ما استرد العقل مكانته فى الصدارة. وفى نهاية القرن التاسع عشر كان يبدو أن هذا الحال أزلى، وكان القرن التاسع عشر يتميز بالاستقرار ويوحى بالاستمرار. وفى السنوات العشر التى سبقت الحرب العالمية الأولى كان الرأى العلم متفائلا يؤمن بالتقدم والازدهار بالرغم من وجود بعض الأفكار التى كانت تعمل على تقويض هذا التفاؤل ومنها نظرية داروين فى التطور وما كان لها من أثر فى الصدام بين العلم والدين، كما تنبأ كارل ماركس (١٨١٨ — ١٨٨٣) بسيطرة الشعب والعمال وتدهور الأرستقراطية البرجوازية وتحقق ما تنبأ به فى الثورة الروسية عام ١٩١٨. حدث هذا بينما كان فرويد (١٨٥٦ — ١٩٣٩) يزيح الستار عن الدوافع الغرزية ويشير إلى تحكمها فى تصرفاتنا. ونشر آينشتين فى عام ١٩٠٥ أولى نظرياته فى النسبية وتبعها فى عام ١٩١٥ بنظرية أخرى مكملة.

وقد بين أحد النقاد أن هذا التغير يمكن إرجاعه إلى أن كلا من ماركس وفرويد وآينشتين يشيد بأهمية ما هو فى مرتبة أدنى — الجماهير عند ماركس والغرائز عند فرويد والذرات عند اينشتين . وهكذا تصبح رموز ومقومات كل ما هو فى مرتبة أعلى — الأرستقراطية ورأس المال : العقل : المادة — تظاهراً وأقنعة وسرابا . وكان لا بد لهذه الظواهر أن تفسح الطريق حتى تستطيع الجماهير على الصعيد الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، والغرائز والدوافع الخفية على الصعيد النفسى والذرات على الصعيد المادى أن تجد لنفسها مكاناً وتعبر عن إرادتها .

وقد صورت القصة الحديثة هذه المذاهب العريضة أصدق تصوير وشجعت هذه الفلسفة الأدباء على معارضة كل ما هو متفق عليه ، وأعطت الأديب والجمهور حرية خالية من كل قيد أو كبت أو زيف . ونلاحظ تيارين مختلفين فى أدب هذه الفترة ، أحدهما سلبى والآخر إيجابى ، فاتجه الأدباء السلبيون إلى التهكم والسخرية ، ونقدوا وسخروا من التقاليد والعرف ، واستغلوا النظريات الحديثة فى التشكيك وزعزعة الإيمان بالتقاليد والأخلاق والدين . واستغل الفريق الآخر الحرية التى حصل عليها الأديب فى خلق طرق جديدة فى التعبير وأصبح يحمل على عاتقه واجب خلق مبادىء جديدة لتملأ الفراغ الذى خلفته المبادىء القديمة . واشتركت المجموعتان على السواء فى التمتع الوثنى بالحياة الذى كان يتفق والفردية الجديدة .

ولم يبق هناك شىء مقدس ، وهوت المثل العليا التى آمن بها أسلافهم الواحد تلو الآخر ، واكتسحتها الدماء التى أريقت فى ميادين القتال فى الحرب العالمية الأولى . وأصبح العقل أو المنطق حبلا رفيعاً يسير عليه الإنسان فوق هوة سحيقة تغلى بالغرائز والفوضى والمتناقضات . وبدأ الأدباء فى العشرينات يهاجمون كل ما كان يبنى بمجتمع مستقر ، ولم تسلم الكنيسة من هجومهم ، أو التعليم ، أو السياسة ، أو التجارة ، أو العلاقات

الجنسية ، أو المثل العليا وقيود المتطهرين . وأتهمت البرجوازية بأنها هى المسؤولة عن الحرب وعن الدماء التى سالت فيها ، واستقبلت قصص ألدوس هكسلى وإفلين واو وميكل آرلن بحماس لأنها تهاجم التقاليد وتسخر من الحرية الجنسية وكان تأثرهم بنظريات فرويد عظيما . وظهر التهكم والسخرية من الحرب فى القصص التى تعالجها ومنها « موت البطل » و« وداعا للسلاح » و « جزاء الجندى » ، وترجم لا مارك « كل شىء هادىء فى الميدان الغربى » ومعظمها يعبر عن فتور الحماس بالحياة أو الفردية الفوضوية .

وانتهت هذه الفتره الثائره فى أوائل الثلاثينات ، وانقلب هذا الإحساس رأساً على عقب نتيجة للتغيرات السياسية والفوضى الاقتصادية بعد الحرب . وبدأ كتاب القصة فى الثلاثينات يفقدون المرح الوثنى وابتعدوا عن فلسفة اللذة الأبيقورية والقيم الفردية والغريزة ، وبدأوا يهتمون بالقيم وبالدين والتصوف والفن والتجديد فى طرق التعبير وارتياد آفاق جديدة . وحاول بعضهم أن يجد فى الماركسية علاجاً لأمراض المجتمع ، وأخذ نفوذ فرويد — الذى كان قوياً فى العشرينات — يضعف إلى حد ما .

وكان من الطبيعى أن ينضم الشبان منهم إلى الركب السياسى ووجد كبار السن منهم — وكانوا قد تذوقوا الحرية المطلقة من قبل — الطريق وعراً وتجنبوا العناء والمشقة لأنهم وجدوا أن الثلاثينات تفتقر إلى روح الحرية والمثل العليا ، فالعلوم الإنسانية لم تفلح، وكانت الفوضى الخلقية تهدد بتحطيم الحضارة ، كما كانت الفردية المطلقة عاجزة عن صد تيار المجموع . وبدأت ثقتهم بالفلسفة المادية تتزعزع وأخذوا ينظرون فى وجل حولهم فى محاولة يائسة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه ، ولدينا فى دراسة أعمال ألدوس هكسلى مجتمعة أصدق تمثيل لهذا التيار . فمن عام ١٩١٦ إلى عام ١٩٢٨ بظهور قصته « تقابل الألحان » كان التهكم والاحباط واضحان فى قصصه . وفى « تقابل الألحان » ١٩٢٨ نجد الصراع بين العقل والغريزة وبين الفاشية والماركسية ، وبين فلسفة لورنس الصوفية الجنسية وبين فلسفة هكسلى العقلية العلمية . وبظهور

« عالم جديد شجاع » ١٩٣٢ ندرك أن هكسلى قد بدأ يفقد الأمل فى فردوس أرضى لا يخلو من القيم الروحية والمثل العليا . وتظهر قصته « ضرير فى غزة » فى عام ١٩٣٦ وفيها يظهر حبه للسلام وسياسة عدم العنف والمقاومة السلبية كما يظهر فيها بوضوح ميله إلى التصوف الذى أفصح عنه صراحة فى كتابه « الغايات والوسائل » ١٩٣٧ و « دائرة معارف المصطلحات السلمية » فى عام ١٩٣٧ وكتابه « العلم والحرية والسلام » ١٩٤٧ .

وقد حاول الكتاب أن يصلوا ، كل بطريقته الخاصة ، إلى تركيب فلسفى أو دينى أو فنى ليسد الفراغ الذى يشعر به . ونلاحظ ازدياد الاهتمام بالدين والقيم الروحية والفلسفة الهندية السلمية بعيداً عن الحروب والعنف . ولا يقتصر الاهتمام بهذه النظريات والتراكيب الفلسفية على القصة وحدها بل يتعداه إلى الشعر ولدينا فى أعمال إليوت وأودن ما يكفى . ويربط العشرينات بالثلاثينات فئة من الكتاب لم يهتموا بالحرب ولم تؤثر فيهم أحداث الفترة وهم الذين أدخلوا تعديلات وتجارب على فن القصة ومنهم جيمس جويس وفيرجينيا وولف .

وقد وجدت حوادث تلك الفترة خير صدى لها فى القصة التى أثبتت مرونتها ، فقد استطاعت القصة أن تمتص مادتها من مصادر مختلفة ، وفى العشرين سنة الأخيرة أظهرت تقدماً ملحوظاً وميلا شديداً نحو التعقيد والغموض وطغت الصنعة الفنية على الابتكار ، والتحليل على التوفيق والتفتيت على الربط العضوى ، والفرد على المجموع والعقل الباطنى والهذيان على العقل الواعى والمنطق . وأصبحت القصة خليطاً عجيباً من « الحدوتة » ، إن وجدت ، والتحليل النفسى والعلم والتركيب الموسيقى والسينمائى والرمز ، وأصبح هذا الخليط العجيب فى بعض الأحيان اكسيرا ممتعاً ، وفى كثير من الأحيان عائقاً يقف بين القصصى والقارىء . وهذه ظاهرة خطيرة تهدد النثر القصصى بفقد جمهوره ، فالنثر القصصى يعتبر قبل كل شىء فناً لسرد « الحدوتة » .

وامتدت ظاهرة الغموض والتعقيد هذه إلى الشعر والمسرحية وخرج لنا ما يعرف اليوم بأدب اللامعقول أو أدب العبث . ولهذا قل عدد القصص التي تشد القارىء إليها مثل قصص ديكنز وثاكرى وسكوت وجورج إليوت .

وأعتقد أن أحسن معالجة للفترة التي بين عام ١٩٠٠ ، ١٩٥٠ هي التي ترتكز على معنى «التفتيت» لأنها ستقودنا حتما إلى دراسة التفتيت والتحليل في علم الفيزياء الحديث وفي التحليل النفسي وما لهما من أثر بالغ في تفتيت القصة شكلا وموضوعا وتفتيت الشخوص والحبكة القصصية حتى اللغة ومفرداتها . كما يظهر التفتيت في النظريات النقدية الحديثة وفي الشعر .

وقد مضى خمسة عشر عاما على منتصف القرن العشرين تبلورت فيها إلى حد ما مدارس الشعر والقصة واتضحت معالمها مما يجعل من الممكن الآن الحكم عليها بشيء من الدقة وتقييم ما أنجزه كتاب القصة . فقد انتهت إحدى مراحلها واتضحت الخطوط الرئيسية لمرحلة جديدة أخرى وهي القصة « المعاصرة » .

وما من شك في أن دراسة القصة في الأدب الانجليزى في النصف الأول القرن العشرين لابد أن تكون عامة ، وقد تكون هذه المحاولة قيمة لا على أنها موضوع بحث تاريخي أدبي فحسب ، بل على أنها دراسة قد تلقى ضوءاً أو بعض الضوء على الحاضر وعلى معالم القصة في المستقبل القريب . وقد نكون ما زلنا أقرب إلى النصف الأول من القرن العشرين ومن التطورات الحديثة بحيث يصعب علينا النظر إليها نظرة محايدة تستوعبها ولكن معظم الإنتاج الأدبي لأعلام القصة في هذا الكتاب قد ظهر من مدة طويلة ويعالج ماضيا بعيداً بالنسبة لنا مما يسمح لنا بالحكم عليه حكما مستقلا .

وأدب أية فترة لا يعد أدبا من نوع واحد متجانس كما يحلو للنقاد

أن يصورونه فهناك الدعوى فى كل عصر ونقيضها ويتطور الأدب فى حركة جدلية ما أن نصل فيها إلى تركيب من الدعوى ونقضيها حتى تبدأ الحركة من جديد بدعوى جديدة تنتظر نقيضها . أضف إلى هذا أن هناك تشابها وتداخلا فى الأسلوب والأشكال الفنية وطرق التعبير يزيد من صعوبة عملية التنسيق التى نريدها .فنى الفترةالتى كان فيها جويس وفيرجينيا وولف مثلا يقومان بالتجريب فى مضمار القصة كان هناك مئات من القصص الأخرى التى كانت تجد طريقها إلى القارىء فى شكل تقليدى وفى أسلوب مباشر سهل ، وبالمثل ، عندما كان الدوس هكسلى وإيفلين واو يطرحون تقاليد عصرهم جانبا كان معظم القصاصين يواصلون الكتابة عن تقاليد العصر الفكتورى ويعضدونها وكانت قصصهم تملأ أرفف المكاتب الشعبية المتنقلة . ويقول جراهام هيو فى كتابه « الشمس المظللة » عن د . ه . لورنس فى معرض حديثه عن هذه الظاهرة :

« لقد نشر لورنس أول كتاب له قبل الحرب العالمية الأولى بثلاث سنوات ، ونشر آخر كتاب له عام ١٩٣٠ . وفى هذه العشرين عاماً تصدع عالم قديم بطريقة عنيفة وبطريقة أكثر إيلاماً من أى شىء عرفته البشرية من قبل . ومما يدعو للدهشة أن الأدب التخيلى لهذا العصر لا يعكس إلا جزءاً قليلا من هذة الصورة . فالمفروض أن تمسك القصة بالمرآة للعصر ، ومع ذلك قد يبدو من الصعب على قارىء من كوكب آخر أن يعرف شيئاً يذكر عن الإضطرابات فى أوروبا من أعمال معاصرى لورنس العظام أمثال أندريه جيد وتوماس مان وبروست وجيمس جويس . وربما يكون الصف الثانى من الأدباء هو الأقدر على أن يعكس التاريخ بطريقة مباشرة ظاهرة . فعواصف الخيال ليست تلك التى تعصف ببحر التاريخ السياسى وتثيره ، وإنما تتولد عواصف الخيال فى منطقة أخرى وتدفع بضحاياها إلى شواطىء أخرى ... فالحقيقة هى أنه بالنسبة للورنس ، كما هو الحال بالنسبة للكتاب العظام

فى عصره ، لم تكن الكارثة التاريخية سوى جزءاً من ثورة عظيمة فى الإحساس، ثورة بدأت قبل الثورة السياسية ، وربما لم تنتهى بعد حتى ولو بدت وكأنها قد وصلت على الأقل إلى نقطة سكون » (١)

وبالرغم من هذا الاختلاف والتباين الواضح فى معالجة المشاكل وطرق التعبير إلا أن القصة الحديثة تبين بوضوح وجود توافق وانسجام فى تطورها بين عام ١٩١٨ وعام ١٩٣٠ . وقد قام أعلام القصة التى يعالجهم هذا الكتاب بإدخال فنون جديدة ساعدت على تطور القصة شكلا وموضوعا وبعدت بها كل البعد عن قصص العصر الفكتورى ، كما أثرت فنونهم وتجاربهم واتساع دائرة معارفهم فى المناخ الفكرى وفى الأدب الشعبي عامة .

ماهى إذن ملامح القصة الحديثة ؟ وماهى إذن تلك « الثورة العظيمة فى الإحساس » التى يشير إليها جراهام هيو ؟

إن الفنون اليوم يميزها نوع من الخلط تميزت به العصور الوسطى ومنطق الطفل والرجل البدائى ، نوع من الفوضى أو « البعثرة المنهجية » كما يسميها الدوس هكسلى فى سبيل عرض المادة بطريقة حية . وربما امتدت جذور هذا الميل إلى الاضطرابات النفسية التى يعانى منها الإنسان فى العصر الحديث، ويمكن إرجاع هذه الثورة فى الإحساس إلى تصدع الحضارة الغربية بوجه عام وإلى أثر النظريات الحديثة فى العلم وعلم النفس . وهذا الاتجاه فى معظم الفنون مرده إلى قصور العقل والمنطق . وتعطى النظريات الجديدة للقصة طابعاً معيناً ، والمصاعب التى تقابلها القصة هى المصاعب التى يقاسيها إنسان العصر الحديث، من قلق وأمراض نفسية وتشاؤم . ولكى نقدر القصة الحديثة ونتذوقها لابد لنا من أن نلم بموضوعات شتى قد لا تبدو مرتبطة

(١) Hough, Graham : The Dark Sun : A Study of D. H. Lawrence, Pelican, p. 13.

بعضها ببعض ارتباطاً تاماً ، وفى الوقت نفسه لابد أن يكون لدينا إستعداداً لتقبل التجديد والإبتكار .

ولعل أكبر الصعوبات التى ستعترض القارىء الحديث الذى تعود على قراءة قصص أوستن وديكنز وثاكرى هى التى ستقابله عندما يبدأ فى قراءة القصة الحديثة ويجد نفسه مضطراً إلى تغيير وجهة نظره كلية بعد أن ينتهى من قراءة الصفحة الأولى ويقابل القصاص الحديث ويتعرف عليه فى عالمه الخاص به . وسيجد أن ماوصل إليه فى قراءاته لديكنز مثلا لن يجديه فى تفهم مرامى جويس وفرجينيا وولف . وبدلا من القصة الطويلة بحجمها الكبير وتقديمها للشخوص بشكل منطقى وسرد منظم والتى قال عنها هنرى جيمس فيما بعد أنها « محشوة بالتوافه » ، سيقابل تركيزاً شديداً وقفزات سريعة من فكرة إلى فكرة . فالكاتب القصصى الحديث يستمين بالفنون الموسيقية ويحاول أن يقلد الموسيقى فى فاعليتها فى التأثير على شعورنا بسهولة وبسرعة ويحاول أن يطوع الكلمات والجمل لتقوم بهذه العملية المعقدة التى تقوم بها الأنغام والأصوات فى الموسيقى. ويحاول أن يقلد التصوير Painting حين يوقف الزمان أو يجمده ويعطينا صوراً تظهر فيها الألوان والظلال بطريقة انطباعية كما فى قصص فيرجينيا وولف وكونراد . ويجب أن نعترف أن معظم الإنتاج الأدبى فى النصف الأول من القرن العشرين لم يكن من هذا الصنف الممتاز ، ولم تؤثر التجارب الجديدة فى القصة فى جمهور القراء وأعرضوا عن قراءة الصعب منها والغامض . ولكن هذه الفنون أثرت بوجه عام فى القصة وحررتها من القيود « الزمكانية » ، وقد ساعد العلم الحديث بنظرياته على ذلك وأصبح الأديب حراً فى تشكيل مادته وصبها فى إطار يناسب السرد « اللازمكانى » .

ومن أهم الأسباب التى أدت إلى هذه الثورة الجديدة فى الإحساس هو العلم بما يندرج تحته من فروع مختلفة . فلقد كان القصاصون الواقعيون

فيما مضى يعيشون على أرض صلبه فى عالم كانت الحقيقة فيه والواقع تحت سيطرة العلم المادى والفلسفة الميكانيكية وكان الواقع خاضعا للبيئة والإحصاءات التنبؤية . ولم يكن هناك شيء غامض — فوق أو تحت العقل والإدراك أو فى الميكانيكية المادية — يمكنه أن يتدخل ليفسد هذا الجو المنظم المنطق للمناخ الفكرى والفلسفى والذى تسوده نظريات نيوتن وداروين . وفى القرن العشرين بدأت القصة التى كانت تتغنى فيما مضى بنظرية السببية تفقد قدرتها على تصوير العالم ، وأخذت علوم الرياضيات البحتة والتغيرات السريعة مكان المادية الميكانيكية والبيولوجية . كذلك ذبلت الحتمية فى الفلسفة العلمية وحل محلها الإحتمال الإحصائى و « حرية الإرادة » فى الإلكترون [١] . وكف العالم عن إتخاذ صورة الآلة أو الساعة الدقيقة وأصبح الكون فكراً [٢] وأصبحت المادة موجة والموجة نوعا من الخيال . ويقول سير آرثر إدنجتون « لقد طاردنا المادة الصلبة من حالة السيولة المستمرة إلى الذرة ، ومن الذرة إلى الإلكترون ، وهناك فقدنا أثرها . »[٣] وبدأ الزمان يعقد المكان وأصبح الفضاء يدور على نفسه[٤]. وباختصار تنازل عالم الفيزياء عن مكانه ، إلى عالم الرياضيات الذى يستطيع أن ينظر إلى الكون بطريقة رياضية بحتة ويقوم بضرب المتصل الزمكانى فى الجذر التربيعى لناقص واحد وهى كمية تخيلية. ويقول سير جيمس جينز فى كتابه « الكون الغامض » :

(١) Tute, R. C. : After Materialism — What ?, Landon, 1933 p. 30 et seq.

(٢) الكون الغامض لسير جيمس جينز الترجمة العربية ص ١٧٠ — ١٧١ .

(٣) Eddington, A. : The Nature of the Physical World, London 1928, p. 259.

(٤) Coleman. J, A. : Relativity for the Layman. London, 1961 pp. 113. 115.

قد يرى كثيرون ، من الناحية الفلسفية العامة ، أن أهم ما أنتجه علم الطبيعة فى القرن العشرين ليس هو نظرية النسبية وما أدت إليه من إدماج الفضاء والزمن معاً ، ولا هو نظرية الكم وما يبدو منها فى الوقت الحاضر من إنكار لقوانين السببية ، ولا هو تمزيق الذرة وما كشف هذا التمزيق من أن الأشياء ليست كما تبدو فى ظاهرها ، بل أهم من هذا كله إقرارنا العام بأننا لم نلمس بعد الحقيقة النهائية ، فكأننا ، كما قال أفلاطون فى تشبيهه الشهير ، لانزال محبوسين فى كهفنا مستدبرين الضوء ، ولا نستطيع أن نشاهد غير الظلال على الجدار : . . وكل ما نحن واجدوه فى سبل المعرفة الجديدة المدهشة أن الطريقة التى تفسر هذه الظلال تفسيراً أوضح وأتم وأكثر من غيره إنطباقا على الطبيعة هى الطريقة الرياضية ، أى تفسيرها فى صور رياضية بحتة[١] .

ويحدثنا اليوم سير جوليان هكسلى عالم البيولوجيا المعاصر عن تطور الإنسان فى المستقبل وكيف أنه سيكون تطوراً ذهنياً عقلياً[٢] . ويأتى ماكس بلانك (١٧٥٨ — ١٩٤٧) بعد داروين ونيوتن ويشكك فى نظرية السببية التى يرتكز عليها أى تفسير منطقى مادى ، ويؤكد روح عدم الثبات أو الاستمرار واللامعقول . وعندما وضع نظرية الكم عام ١٩٠٠ ترك العالم التفسير الميكانيكى وأخذ ينحو نحو التجريد الرياضى . وقد ساعدت نظرية الكم لبلانك على «تفتيت» المادة وأصبحت الكوانتوم وهى أساس مادة الكون وحدة من الطاقة .

ولقد أدرك أينشتين أهمية نظرية بلانك وقال بأن جميع أشكال

---

(١) الكون الغامض لسير جيمس جينز ترجمة دكتور على مصطفى مشرفة ، القاهرة ، ١٩٤٢ ، ص ١٤٠ .

(٢) Huxley, J. : The Humanist Frame, London, 1961, pp. 13—48.

الطاقة المشعة بما فيها الضوء والحرارة وأشعة إكس تسير فى الفضاء فى كميات متقطعة . وأخذ يتحدث عن ذرات الضوء وجسيماته ، وساعدت نظرياته على إضعاف ثقة الإنسان بقدرة العقل بتقويضها إيمانه بالحتمية والسببية . ولا غرو فى أن أدب القرن العشرين يزخر بكل ما هو ميتافيزيقى وصوفى ونقرأ مرة أخرى لسير جيمس جينز :

لقد كان العلم القديم يقرر تقرير الواثق أن الطبيعة لاتستطيع أن تسلك إلا طريقا واحداً ، وهو الطريق الذى رسم من قبل لتسير فيه من بداية الزمن إلى نهايته ، فى تسلسل مستمر بين علة ومعلول ، وإلا مناص من أن الحالة (ا) تتبعها الحالة (ب) ؛ أما العلم الحديث فكل ما يستطيع أن يقوله حتى الآن هو أن الحالة (ا) يحتمل أن تتبعها الحالة (ب) أو (ج) أو (د) أو غيرها ، . . نعم ، إن فى استطاعته أن يقول إن حدوث الحالة (ب) أكثر احتمالا من الحالة (د) ... ولكنه لايستطيع أن يتنبأ عن يقين أى الحالات تتبع الأخرى ، لأنه إنما يتحدث دائما عما يحتمل ، أما ما يجب أن يحدث فأمره موكول إلى الأقدار ، مهما تكن حقيقة هذه الأقدار[١] » .

ويظهر أثر هذه النظريات العلمية الحديثة فى القصة فقد أصبحت فتات المادة وقطعها اللامرئية أو ما أسماه بلانك بالكوانتا هى فتات الشخوص التى نجدها مبعثرة فى القصة من أولها إلى آخرها ، وحالاتهم النفسية المتتابعة وشطحات أفكارهم وجريان الحوادث وتواكب المناظر أو تتابعها وكلها تسبح فى متصل زمكانى يتكون من أربعة أبعاد ، ثلاثة منها مكانية أو فضائية وواحد زمنى . فلا استقرار فى الشخوص ولا تجانس ولا ترابط منطقى ولا حتى شكل معين . فالحقيقة كما يراها العلم مفتتة إلى قطع صغيرة من الذرات ، والذرات إلى عوالم أصغر من الالكترونات والبروتونات وكلها

(١) الكون الغامض ، ص ٢٠ – ٢١ .

تسبح فى الفضاء . وأصبح من العسير على بطل فى قصة حديثة أن يتحكم فى نفسه أو فى عالمه ويطوعه لإرادته لأن الإنسان أدرك فجأة أنه — حتى بوسائله العلمية وعقله الواعى — لا زال يسير ويتحرك ويتصرف ويعيش فى عالم مظلم ساكن وبوسائل لا عقلية وغرزية فى بعض الأحيان . وكيف يتحكم الإنسان فى تصرفاته وهو تحت رحمة تكوينه الجسدى الذى ولد به وجهازه العصبى وإفرازات غدده ورموز أحلامه وعقله الباطن . وكيف نطلب من القصصى أن يصور لنا شخصيات ثابتة مستقرة لا تتغير ولا تتأثر بتجاربها العديدة كما جرى العرف فى القصص القديم؟ وإذا كان من المستحيل على العالم أن يراقب إلكترونا بمفرده ويرصد حركاته ، وإذا كان لا يمكنه التنبوء بتصرفه من تجربة لأخرى فلهذا يضطر إلى الالتجاء لوسائل تمكنه من دراسة مجموعة كبيرة منها . والطريقة التى يصل بها العالم إلى نتائجه هى طريقة « الاحتمال الاحصائى Statistical Probability أو قانون المتوسطات الرياضى ، وهى طريقة تشبه الرسوم البيانية الإحصائية التى تستعملها شركات التأمين على الحياة . ومن نظرية عدم الثبات فى المادة هذه أخذ الأديب يعبر عن هذا القلق فى المادة وفى الشخوص بالنظر إليها من زوايا مختلفة فأحياناً ينظر إليها بعين الفيلسوف وأحيانا ينظر إليها بعين الكيميائى أو بعين عالم الفيزياء أو بعين العالم النفسانى كما فعل الدوس هكسلى فى قصتيه « تلك الأوراق الذابلة » و « تقابل الألحان » . وتقول لنا فيرجينيا وولف :

إفحص لفترة عقلا عادياً فى يوم عادى . فالعقل يتقبل ما لا يعد أو يحصى من الانطباعات ، ومنها التافه والخيالى والزائل ، ومنها ما ينقش بصلب حاد . وتأتى هذه الانطباعات من جميع الجهات ، سيل مستمر من الذرات التى لا حصر لها ، وعند ما تهبط هذه الذرات ، وعند ما تتجمع لتمطى معنى ليوم الاثنين أو الثلاثاء ، نبدأ فى الاهتمام بأشياء لم نكن لنعيرها اهتماما فى الماضى ، وندرك أن اللحظة الهامة ليست هنا بل هناك . . . ألا ينحصر

عمل الأديب فى نقل هذه الروح المتغـــيرة التى لا نعرفها ولا نستطيع تحديدها ؟ (١) .

وعن طريق تفتيت الجمل والشخوص والمواقف والتسلسل المنطقى فى خط مستقيم ، وعن طريق الإنتقال المفاجىء من حالة لأخرى ومن منظر لآخر ، استطاع القصاص أن يعبر عن إحساسه بالحياة وكأنها تتابع متقطع عفوى للإنطباعات والإحساسات وسيـل مستمر منها فى غير نظام ؛ ولا نعرف إتجاه هذا السيل الجارف الذى يدفع الشخوص ويحركها إلا بعد ملاحظتنا لعدد كبير منها مع استحالة معرفة اتجاهها أو هدفها من دراسة الحالات المتفرقة أو الذرات التى تتكون منها. فمن خلال هذه المتاهات يتضح لنا طريقنا إلى المعرفة . ونحن لا نتغير فى حياتنا النفسية والروحية فحسب بل نتغير جسديا كذلك، فخلايا الجسم تجدد نفسها باستمرار ونتقدم فى السن مع كل زفرة ، أى أننا فى حالة تغير مستمرة . ويقول إليوت :

Fare forward, travellers ! not escaping the past
Into different lives, or into any future;
You are not the same people who left that station
Or who will arrive at any Terminus,
While the narrowing rails slide togther behind you (٢)

وفى مسرحيته « حفلة الكوكتيل [الفصل الأول ، المنظر الثالث] يقول:

What we know of other people
Is only our memory of the moments
During wich we knew them. And they have changed since then.
To pretend that they and we are the same
Is a useful and convenient social convention
Which must sometimes be broken. We must also remember
That at every meeting we are meeting a stranger.

(١) Woolf. V. : The Common Reader. London 1929. p. 189.
(٢) Eliot, T. S. : "The Dry Salvages" in Four Quartets.

والسطر الأخير يلخص لنا أثر العلم الحديث فى القصة وفى الشعر ، فكما يقول اليوت فيه « يجب علينا أن نتذكر أيضاً أننا عند كل لقاء نقابل شخصاً غريباً » أى أننا نتغير باستمرار .

وقد خلق عدم الاستقرار والتذبذب فى المادة شيئاً مماثلا فى العلاقات الإنسانية وفى الفرد وفى المجتمع ، فنهاية القصة الحديثة تتميز بالغموض والإبهام . فبينما نرى أن معظم القصص فى الماضى تنتهى بالزواج أو بنهاية سعيدة تحل فيها الأزمات ؛ نجد أن القصة الحديثة تنتهى إما بالطلاق أو الإنفصال أو الإحباط أو الانتحار أو الموت أو بانفصال الفرد عن مجتمعه أو تنتهى بمشاكل تبقى معلقة فى انتظار حل لها . وتتميز القصة الحديثة كذلك بخلوها من وجود شخصية « البطل » التقليدية وقد يختفى « البطل » منها كلية وقد يصبح فى بعض الأحيان إنساناً تافها معذباً يقاسى من الاحباط والهزيمة ، إنساناً يتعذب لأنه يدرك الحقيقة من حوله ، إنساناً طيباً بسيطاً يكاد أن يكون « عبيطاً » أو كما يطلق عليه كولن ويلسون « الرجل الهزأة »(١) الذى تدخل تصرفاته فى حدود اللامعقول أحياناً .

ولم ينكر العلم الحديث أهمية الدين(٢) لأنه إذا كانت الالكترونات حرة الإرادة ، والمادة ما هى إلا فكراً ؛ فلا أقل من أن يكون هناك مكان للملائكة والدين والتصوف والميتافيزيقا . وشجعت النظريات العلمية الحديثة الأديب على أن يكون ذاتى النزعة ، فمن أهم نتائج العلم الحديث القول بأن الإنسان لم يعد فى استطاعته أن « يرى » الحقيقة الموضوعية بوضوح تام ، لأنه فى محاولته مراقبة المادة ورصدها بأجهزة خاصة تعوضة عن

---

(١) Wilson. C. : The Age of Defeat. London. 1959, p. 137

(٢) أنظر 1.—Whitehead. A.N. : Science and the Modern World Chs. XI. XII.

2.— Eddington. A. : The Nature of the Physical World. ch.XV.

ضعف حواسه ، يشوهها ويشوه الحقيقة التي يحاول الكشف عنها . وأخذ الانسان ينظر إلى الأشياء التي كان يعتبرها ثابتة مستقرة بنظرة مختلفة تحكمها علاقاتها بأشياء أخرى . وأصبحت الكلمة الهامة هي « العلاقة » في الفيزياء والأدب . ومع مولد « العلاقة » كف العالم والأديب عن البحث عن المطلق ، فليس هناك شيء ردىء أو حسن ، خير أو شر ، وأصبحت كل الأشياء نسبية ، وأصبحت الإرادة ذاتها معرضة للهجوم والنقد ، لأنه إذا كانت حواس الإنسان غير قادرة على إكسابه المقدرة على ملاحظة الأشياء والظواهر الطبيعية ، فكيف إذن سيتمكن من السيطرة على نفسه ؟ ولهذا نجد معظم شخوص القصة الحديثة غير متكاملة مثل نوسترومو في « نوسترومو » لكونراد وسبتيموس وارين سميث في « مسز دالواى » لفيرجينيا وولف وفيليب كوارلز في « تقابل الألحان » لألدوس هكسلي وستيفن في « عوليس » لجيمس جويس .

وتلقف الأدباء النتائج التي تؤكد الذاتية للدفاع عن الشعور والإحساس الفردي بالحقيقة . واغتنموا فرصة قصور العقل ووقوعه في الخطأ ليشككوا في مقدرته . وبدأ الإنسان يتساءل . أنتبع عقلنا العاجز المغامر أم الهامنا العميق الغامض أم الحكم الغشيم لأعيننا وآذننا وأيدينا التي تتحسس ؟ وأخذت أعين الأدباء تبصر في الظلام الحالك المحيط بهم وأخذوا يقتربون من بؤرة النور لكي يجلسوا في كهف الفراغ ويصبحوا من أصحاب المعارف ومنهم إليوت وإزرا باوند وييتس في الشعر وهكسلي وفيرجينيا وولف ولورنس وجويس في القصة .

ومن أثر النظريات الحديثة في العلم ظهور إحساس جديد بماهية الزمان والمكان . ويقول سير جيمس جينز في كتابه « الكون الغامض » :

« إن قوانين الطبيعة الأساسية ، بقدر ما نعرفها في الوقت الحاضر ، لا تقول لنا لِمَ يمر الزمن بلا انقطاع ؟ بل هي مستعدة لأن تجيز احتمال

رجوعه القهقرى ، ذلك أن تقدم الزمن إلى الأمام بلا انقطاع ، وهو جوهر الصلة بين العلة والمعلول ، إنما هو شيء أضفناه من تجاربنا الخاصة إلى قوانين الطبيعة المحققة ، ولسنا ندرى هل هو متأصل فى طبيعة الزمن وإن كانت نظرية النسبية . . . تسم هذا الرأى بميسم الوهم والخداع . وهى تعد الزمن مجرد بعد رابع يضاف إلى أبعاد الفضاء الثلاثة »[1] وأثرت نظرية النسبية فى طبيعة الزمن الحقيقية وخرج لنا ما يعرف بنسبية الزمان . فاليوم الذى يزخر بالتجارب يبدو لنا أطول من عام خال من الذكرى ، ويتضاعف الزمان تحت مبضع الجراح وعلى مقعد طبيب الأسنان ، ويمر بسرعة مذهلة فى لحظات السرور واللذه وعند الغرق وقد يتلاشى فى التجارب الصوفية ولحظات الكشف والرؤية . ونجد هذا الإحساس المبهم بالزمن فى عبارة كتبها جويس وانقلها دون تعليق :

« But tomorrow is a new day will be. Past was is today. What now is will then tomorrow as now be past yester ».

وفى قصص فيرجينياوولف تتضاءل أهمية الإحساس بالزمن الميكانيكى الذى تحكمه دقات ساعة بيج بن ويحل محله زمان ذاتى لا يتقيد بحركة الأرض حول الشمس : وفى قصة « عوليس » لجيمس جويس نقرأ عن أطول يوم فى تاريخ الأدب ، فيوم مستر بلوم يغطى ١٨ ساعة فى القصة ولكنه يوم ملىء بالأحداث والتجارب الذاتية وكأنه ١٨ عاماً . وفى « ضرير فى غزة » لا نجد التتابع الزمنى المسلسل الذى ألفناه فى القصص القديمة ويحاول هكسلى أن يجرب نوعاً آخر من التسلسل تحكمه تجارب البطل النفسية . وحكى نيكولاس فلا ماريون ، الفلكى الفرنسى (١٨٤٢ — ١٩٢٥) قصة الرجل الذى رأى حوادث الثورة الفرنسية تتابع مقلوبة على عكس نظامها فى الزمان

---

(١) الكون الغامض لسير جيمس جينز ، ص ٣٣ .

لأنه كان يبتعد عن الأرض بسرعة تفوق سرعة الضوء . ويصف لنا هـ . ج. ويلز مغامرات الإنسان فى المستقبل لركوبه « آلة الزمن » ، كما تخيل ألدوس هكسلى فى قصته « لا بد للزمن من وقفة Time Must Have a Stop ما يمكن أن يحدث لو فقد الإنسان إحساسه بالزمان .

ويرتبط الزمان ارتباطا عضوياً بالمكان . فالزمان فى جوهره بالنسبة لنا ما هو إلا بعد رابع للمكان ؛ والمكان يغير الزمان كما فى رحلة فى طائرة وكما يحدث فى قصه جول فيرن « حول العالم فى ثمانين يوماً » لباسبارتو ورواد الفضاء فى عصرنا. والزمان يغير المكان، فالنجم الذى نرصده فى السماء ليس هناك لأنه تحرك من مكانه منذ أرسل لنا الضوء الذى نراه « الآن ». فالزمان والمكان إذن من الأمور المعقدة ، فالزمان إحساس بالقبل والبعد وشعور بالتدفق « الآن » ، وهو ذاتى والمكان باعتباره الإحساس بالمسافة أو بقياسها هو فى شطر منه ذاتى ما دام الوضع والمسافة نسبيين بالنسبة لنا . ومن الكتب الطريفة التى تعالج الزمان كتاب ج . و . دون J. W. Dunne وعنوانه An Experiment with Time .

علم النفس والقصة

بينما كانت نظرية النسبية والكم تشكك فى الفلسفات القديمة ، أخذ فرويد ويونج يغوصان فى أغوار النفس البشرية ويشيران إلى العلاقة بين الإنسان الناضج البالغ والطفل ، وبين الإنسان المتحضر والإنسان البدائى ، وأصبح لعلم الأنثروبولوجيا فائدة كبيرة وخاصة بعد ظهور كتاب « الغصن الذهبى » The Golden Bough لسير جيمس فريزر عام ١٩٢٢ . وقد كان فرويد أقرب للأدب والأدباء من أينشتين لأن نظرياته عن الجنس والسيكوباثولوجى أعطت الأديب وسيلة لاكتشاف تجارب جديدة . ويقول فرويد أن تحت غطاء العقل الواعى مستنقع تنمو فيه الدوافع اللاعقلية

وجذورها فى الجنس والغريزة وسلطة الوالدين والتوقف والإحباط والتسلط وكانت بعض مؤلفات فرويد قد ترجمت إلى الإنجليزية قبل الحرب العالمية الأولى وكان فى استطاعة قصاصي هذه الفترة ، كما يقول أحد النقاد ، أن يجتازوا امتحاناً فى مادة فرويد فى علم النفس بتفوق . وأثرت مادة فرويد ويونج فى تكنيك القصة وموضوعها ، واكتشف الأدباء أن حياة الإنسان الواعية ما هى إلا جزء ضئيل من حياة الفرد ، وأن العقل ليس بالمكان المنظم الذى نظنه . ويصور هكسلى هذا الإحساس فى كتابه « أدونيس والأبجدية » بقوله أن للانسان خمس أو ست « أنفس » تظهر منها واحدة فقط كجزء من جبل الثلج العائم الذى يطفو على سطح الماء ويظل الجزء الأكبر الباقى مغموراً[١] . ولم يعد العقل مكاناً منظماً لتصنيف الأفكار وابتداعها ، بل مكان مظلم يتكون من عدة طوابق بعضها فوق بعض وله « بدروم » معتم وأقبية مظلمة تزخر بالمتناقضات ويحتفظ فيها الإنسان بأشلاء من التجارب الماضية تماما كما نضع الأثاث القديم فى « البدروم » . وعلى باب هذا البدروم حارس قد يغفو من حين لآخر فتتسلل مخلوقات البدروم الغريبة زاحفة إلى الأدوار العليا وتقلق راحة سكانها . ولا يسكن هذه الدار شخص واحد بل أسرة تتكون من عدة أفراد وأقلها عدداً من كانت تتكون من « دكتور جيكل ومستر هايد » ، ويحاول العقل وهو رب هذه الأسرة أن يسيطر على أفراد الأسرة ويوفق بينهم ولكنه يفشل أحيانا ويحدث صدام وتتداعى الطوابق فوق البدروم ويؤدى هذا إلى الجنون .

وأخطر من هذا فقد أصبح الجنس يلعب دوراً هاما فى حياة الإنسان وأخذ الأدباء يكتبون عن الجنس ويناقشون مشاكله دون حرج ، وأدى هذا إلى ظهور أدب الاعترافات ونشر المذكرات . وما كتب لورنس وقصصه

---

(١) Huxley. Aldous : Adonis and the Alphabet, London, 1956 p. 11. et seq.

إلا نوع من الاعترافات ، ولهذا يقول « إن نشر عمل أدبى يعتبر تعرية للجسد والإلقاء بشيء رقيق حساس إلى البغال والقرود والكلاب »[1] .

وقد مهدت نظريات جون لوك فى العقل والذاكرة فى نهاية القرن السابع عشر لنظريات هافيلوك إيليس وفرويد وترى « لورنس ستيرن » الآن وكأنه قصاص حديث وفى القرن العشرين أصبح الفكر لا يسيل من العقل بطريقة ميكانيكية كما يفرز الكبد المرارة ، ولكنه يسيل بطريقة غير منظمة وله سيولة وجريان يخلوان من التسلسل المنطقى ، كما لا يصدر الفكر من العقل فى جمل مستقيمة وعبارات منظمة . وما نراه فى القصة الحديثة هو المونولوج الداخلى الصامت ، وهو تسجيل — ولا نقول سرداً — للأفكار التى لا تنطق بها الشخوص تسجيلا عفوياً حيثما اتفق بطريقة تداعى المعانى الحر فى العقل .

وقد أكمل برجسون (١٨٥٩ — ١٩٤١) عمل علماء النفس فى محاولته لهدم الفكرة المادية للعالم ، ونظرته للزمان لها أهميتها فى القصة الحديثة ويظهر أثرها فى « نوسترومو » لكونراد ، و « الأمواج » و « مسز دالواى » و « إلى الفنار » لفيرجينيا وولف و «عوليس» و « صورة للفنان فى شبابه » لجيمس جويس « وتقابل الألحان » و « لابد للزمن من وقفة » و « ضرير فى غزة » لألدوس هكسلى . ويبدو لنا أن سيولة الزمان لم تكن من اكتشاف أصحاب المذهب السيريالى وحدهم إذ نرى إثر نظرية برجسون — وقد تحدثنا عنها فى دراستنا لفيرجينيا وولف بشيء من التفصيل — وفى عجزنا عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعى عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها واستحالة التحليل إلا عن طريق التشويه والتغيير فى جوهر التجربة ذاتها تماما كما فى علم الفيزياء الحديث . وتتضمن نظرية برجسون هذه

(١) Huxley, Aldous : Introduction to D.H. Lawrenc's Letters.

الآراء وساعدت على ظهور نظرية جديدة فى الفن القصصى ، وأضافت عنصراً جديداً ساعد على التجريب فى التكنيك القصصى . ويعالج اليكسيس كاريل فى كتابه « الإنسان ذلك المجهول » الفرق بين الإيقاع البيولوجى والزمن الذاتى الداخلى فى الفصل الخامس معالجة رائعة (١).

والزمان فى عالم برجسون خليط من الحركة الدائمة والسيولة ، يتغير ويراوغ دائماً وتسبح فيه الذكريات والأشياء فى غير وضوح . والزمان فوق كل هذا لا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، والسيطرة عليه — كما حاول البعض وكما نحاول يومياً — أمر صعب لأنها محاولة لقياس مالا يمكن قياسه .

وقد أنكر يونج تفسير فرويد للجنس على أنه الدافع السيولوجى الرئيسى فى الحضارة والسلوك ، ووضع نظريته فى اللاوعى الجمعى » . Collective Unconscious للجنس البشرى وبين أن هذا اللاوعى الجمعى ماهو إلا مستودع يمكن اعتباره إرثاً يرثه كل من يولد فى هذه الحضاره . ويمكننا أن نصل إلى جذور الأمراض العصبية والنفسية والأساطير والرموز عن طريق هذا اللاوعى الجمعى . وهكذا أصبح الإنسان المتحضر على صلة بالإنسان البدائى وأصبح من الممكن عن طريق الأسطورة أن يربط الأديب المواقف والشخوص بعضها ببعض فى شكل جديد ويعلق عليها . وأحسن مثال لهذا النوع من الإستفادة من الأسطورة مانجده فى « عوليس » و « فينيجانز ويك » لجيمس جويس وفى قصص لورنس عامة وفى شعر ييتس واليوت . واستطاع عدد كبير من الأدباء أن يتناولوا بالبحث جذور الإنسان الحديث بعد دراسة يونج وسير جيمس فريزر وأخذ المذهب الطبيعى لنفسه اتجاهاً جديداً ولم يعد يمت بصلة إلى أدب العلة والمعلول بل تعداه إلى الإهتمام بالإنسان البدائى والرموز والأساطير .

---

(١) Darrel, Alexis : Man, The Unknown, Pelican, Ch.V.

تعتبر الواقعة والطبيعة وكأنهما توأمان أنجبتهما مادية القرن التاسع عشر وفلسفاته . وتعتبر الطبيعة كما طبقها إميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) فى قصصه أكثر قرباً إلى الناحية العلمية المادية فى حشدها وتعديدها وتحليلها للدوافع والتفاصيل البيئية . أما الواقعية فتمثل الحياة بوجه عام وهى أقل إصراراً على الملاحظة الدقيقة العلمية من الطبيعية بتفاصيلها الخارجية الدقيقة. والأدب الواقعي أو الطبيعي لا يخلو من الذاتية مهما كان الأديب مخلصاً لواقعيته .

وما الواقعية أو الطبيعية إلا رد فعل لرومانتيكية القرن التاسع عشر ومحاولة لتنظيم مادة الرومانتيكيين الذاتية الغزيرة والسيطرة عليها وتفسير غموضها . ولكن سرعان مابدأت الواقعية والطبيعية تفسحان الطريق أمام رمزية القرن العشرين وأصبح الأسلوب المنطق المنظم فى السرد والوصف عاجزاً عن تصوير الحقيقة التى أثبت العلم الحديث أنها فى شطر كبير منها ذاتية وتتوقف لا على الشىء المراد ملاحظته بل على الفرد الذى يلاحظ وعقله .

وتظهر الواقعية فى الأدب والفن فى منتصف القرن التاسع عشر ويمهد داروين لها السبيل عام ١٨٥٩ عندما نشر « أصل الأنواع » وكان قد سبقه الفنان كوربيه Courbet فى عام ١٨٥٥ وفلوبير بنشره « مدام بوفارى » ١٨٥٦ . وسرعان ما أفسحت الواقعية الطريق للطبيعة التى تعتمد اعتماداً كبيراً على النظريات العلمية المادية . وقد شجع أدولف تين Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٣) على انتشار المذهب الطبيعى فى الأدب بنشره « تاريخ الأدب الانجليزى » عام ١٨٦٣ و « فلسفة الفن » عام ١٨٥٩ وفيها يشرح ويحلل الأعمال الأدبية والفنية على أنها نتاج العصر والبيئة ، حتى ماكان منها يعالج الحالات النفسية ، ويفسر كل شىء تفسيراً مادياً .

ولكى يفرق بين واقعيته الجديدة وواقعية بالزاك وفلوبير ، أطلق إميل زولا على طريقته فى الكتابة اسم « الطبيعية » ونشر مذهبه فى مقـال عام ١٨٨٠ بعنوان « القصة التجريبية » وفيها يصف الاستعداد لإختيار موقف معين ثم إطلاق العنان للحدث لكى يبسط نفسه ثم متابعته بعد ذلك عن طريق الملاحظه الدقيقة بصبر وأناة بواسطة « القصصى — العالم » حتى يصل إلى معرفة واعية بالموقف وتضميناته العملية التى سيكون فيها فائدة ودرساً للمجتمع . وقـد إستفاد إميل زولا من كتاب كاود برنارد Introduction à l'etude de la médecine experimentale عام ١٨٦٥ وحاول تطبيق القوانين العلمية المادية على تصرفات الإنسان ، فهذه الحتمية، كما يقول ، ستتحكم فى أحجار الطريق كما تتحكم فى عقل الإنسان .

« إدرس الناس كما تدرس الفلذات ، سجل تفاعلاتها . إن مايهمنى غاية الأهمية هو أن أكون طبيعيا صرفا ، فسيولوجيا صرفا . وبدلا من أن أعتنق المذاهب (الملكية أو الكاثوليكية) ساعتنق القوانين (قوانين الوراثه) ويكفينى أن أكون عالماً ، أتحدث عما هو كائن بينما أحاول البحث عن الأسباب الخفية . . . عرض مبسط لواقع عائلة ما عن طريق إبراز الدوافع الميكانيكية الداخلية التى تحرك أفرادها » .

ولكنه تناسى ، كما يقول وليم يورك تندول ، « أن الكلب الذى يولد فى إصطبل لن يصبح بالضرورة حصانا » .[1] وسرعان ما بدأت الواقعية والطبيعة تفسحان الطريق أمام رمزية القرن العشرين وحاول الأدباء نقل هذه الواقعية إلى داخل النفس البشرية ذاتها ، وإختفت الحتمية والمذاهب

---

(١) Tindall, W. Y. : Forces in Modern British Lilterature 1885 1925 New York. 1959. p. 123,

السلوكية بشكل ملحوظ . وبدلا من تحليل البيئة وتصرفات الفرد الخارجية وتسجيل ما حوله إتجه الأديب إلى داخل نفسه .

وربما كانت الرمزية قاصرة على الشعراء الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر ، ولكن يجب ألا ننسى أن فيرلين عاش فى إنجلترا وكان يجيد الإنجليزية . وكان مالارمية يقوم بتدريس اللغة الإنجليزيه ، كما أن بودلير قام بترجمة مقالات إدجار الن بو إلى الفرنسية . وأهم ماكان يميز شعر الرمزيين هى فكرة التآلف بين مختلف الحواس والخلط مابين الأصوات والألوان والعطور وتوحيدها فى إيقاع منغم . ويطلق على هذه الفكرة Synaesthesia ، وأروع مثال لها فى السونيت التى كتبها بودلير بعنوان « العلاقات » Correspondances وفيها يصف عطوراً معينة وكأنها « رقيقة كأنغام المزمار ، خضراء كالمروج » . والمثال الآخر فى سونيت لريمبو عنوانها « الحروف المتحركة » Voyelles وفيها يعطى لونا معينا لكل حرف من الحروف الخمسة المتحركة . وقد حاول الرمزيون كذلك الإقتراب بالشعر من الموسيقى وخاصة موسيقى فاجنر لما فى فنه من قسوة وعنف ، ومن براءة وطهر ، فقد أثرت الأوبرا الفاجناريه فى التنظيم الموسيقى فى الشعر لما فيها من تتابع فى الأنغام وتواز فى الأفكار يعمل على إثرائها وتنغيمها تنغيما فلسفيا تتداخل فيه الألفاظ والموسيقى وتتكاثر إيحاءاتها . فقدساعدت كل هذه العوامل على الخلط بين الخيال والحقيقة ، بين إحساسات الشاعر وتخيلاته من جهة وبين مايراه ويفعله من جهة أخرى . وقد حاول الرمزيون ترويض اللغة وإجبارها على أداء مالا يمكن التعبير عنه حتى أصبح الأدب الرمزى أحيانا أدبا غامضا من العبث تفسيره .

والرمزية فى القصه إصطلاح مبهم يصعب تفسيره لأن الرمزية لاتعنى الصليب مثلا كرمز للمسيحية أو الهلال كرمز للاسلام ، أو غصن الزيتون للسلام أو العلم للدولة . فالحركة الرمزية الجديدة تستعمل الرموز على

خلاف إستعمال ذاتى مثلا لها . فقد كانت رموزه معروفة ويسهل التعرف عليها وفهم مغزاها . أما الرمز فى القصة الحديثة فما هو إلا قناع يخفى وراءه الفكرة المراد ايصالها ويبرزها فى وقت واحد

والرمزية ثورة روحية على قصور « الكلمة » فى نقل الإحساسات والأفكار والصور ، وثورة على الرأى القائل بأن الأديب لايمكنه أن يكتب عما لايراه أو يسمعه أو يشمه ، وهى ثورة على نوع معين من اللغة الإنشائية التى تعتمد على الخطابية والإيضاح والقول أكثر من اعتمادها على التلميح والإثارة والإشارة . ويستعمل الرمزيون المفردات على أنها عوالم صغيرة يمكن قدحها بعضها ببعض وتفتيتها كما نفتت الذرة لتنطلق قوتها الكامنة فيها من إسارها وتصبح ضوءاً وقوة . وقد أصبحت الرمزية ، سواء فى الشعر أو المسرحية أو القصة ، طريقة تعبيرية عامه لا يمكن الاستغناء عنها فكما يقول إمرسون : « نحن رموز ، ونسكن رموزاً » (١) .

ويختلط الأمر فى بعض الأحيان ونعتقد أن الرمز إشارة ، وهناك فرق بين الرمز Symbol والإشارة Sign . فالإشارة مقيدة بمعنى واحد وقد تتضمن رمزاً أو توحى فى طياتها بمعنى رمزى . أما الرمز فهو إشارة إلى شىء غير محدد ويحتوى فى تضميناته على معنى الإشارة ، وبالإضافة إلى هذا يخفى الرمز ويحجب جانباً كبيراً من معانيه ويتحدى محاولاتنا لتفسيره تفسيراً كاملا . فالرمز يعتمد على القياس ؛ وفى القياس أو التشبيه ، كما يقول الفلاسفة ، نجد جانباً من جوانب البدائية واللامعقول . وإذا كان الرمز قياساً ، فهو إذن يرتبط بالتشبيه والاستعارة ، ولكنه إستعارة نصفها واضح ونصفها الآخر غير محدد المعالم ، وكما فى التشبيه ، نجد أن طرفى المعادلة تربطهما أوجه تشابه جزئية تتعلق بالصفات وأحياناً أخرى بالتركيب ،

---

(١) Emeron, R. W. : Essays : The Poet

وقلما تتعلق بالمحاكاة . وكثيراً ما يكون الرمز هو الشكل أو الجسد أو التركيب الكلى الذى يحتوى على الفكرة الرئيسية فى أى عمل أدبى أو فنى ، ويصبح الروح أو الجمال الذى يشع من داخل العمل الأدبى . والرمز يتركب من عناصر كلامية ويتضمن ويقدم مركبا من الإحساس والفكر ، وقد لا يكون هذا التضمين القياسى صورة معينة ، بل قد يكون إيقاعاً معيناً مثلا أو تجاور صور معينة وتواكبها ، أو حركة معينة أو تركيبا أو قصيدة بأكملها أو قصة .

وللرمز أوجه عديدة لأنه لا يخضع للمعنى الذى يفرضه المنطق ولهذا يظل فى حركة ديناميكيه دائمة . فمهمة الرمز هى تنظيم التجربة وتوسيعها وهذا لا يتطلب إدراكا واعياً منطقياً لمغزى الرمز . فأحيـــاناً نستجيب للرمز وإيحاءاته دون وعى منا ، ونجد أنفسنا فى حيرة لهذه الاستجابة التى لا نستطيع تعليلها . والرمز يُوَلِّدُ مجالا مغناطيسيا تنجذب نحوه عناصر وصور وحوادث وإيقاعات وكلمات مختلفة ويشد إلى نفسه وحوله عديداً من الإيحاءات المتبادلة التأثير والتى يعتمد بعضها على بعض . وهكذا توحى الصورة بصور أخرى ، والموقف بمواقف أخرى والإيقاع يذكرنا بإيقاع آخر . وفى المنطق تتطور العلاقات بين شىء وآخر فى خط طولى مستقيم ، أما فى الرمز فتسير العلاقات فى خط دائرى ، فهو يوحى بحركة ذهاب وإياب فى جميع الإتجاهات .

ولا تحل الرموز محل الأشياء التى ترمز إليها ، فالرموز وسائل لنقل الإحساسات التى تخلفها هذه الأشياء فى نفوسنا ، فعند ما نتحدث عن الشىء لا يكون لدينا الشىء ذاته ، ولكن عند ما نلجأ للرموز نستطيع ممارسة الإحساس بالشىء دون وجوده .

ويمكن القول بأن الرموز كثيراً ما تكون مشحونة بالمعانى والمدلولات والوظائف الإشارية وقد اندمجت هذه المعانى وتكاملت ، كما تقول سوزان

لا نجر[1] ، فى تركيب معقد حتى أنها أصبحت قادرة على أن توحى إلينا بمعانيها إذا ما اخترنا جانباً منها . والصليب ، كما تقول ، من هذا النوع من الرموز المشحونة فهو يمثل الأداة التى كانت سبباً فى موت المسيح ، ولهذا يرمز إلى الألم والعذاب : وقد وضع أولا على ظهره ، فهو لهذا يرمز إلى العبء الملقى على كتف الإنسان أو إلى ما يمكن أن يقوم الإنسان بصنعه بيديه ، وفى كلا الحالتين يرمز إلى المسؤلية الخلقية وتحمل الأعباء ونتائج الأعمال : ويرمز إلى الجهات الأربعة الأصلية ، ولهذا يضم أطراف الأرض ويصبح رمزاً كونياً : والصليب رمز لمفترق الطرق ولا زلنا نستعمله فى إشارات المرور عند تقاطع الطرق كتحذير ولهذا يرمز إلى اتخاذ القرار وإلى الأزمات فى حياة الإنسان وإلى الاختيار . وتستعمل الكلمة فى اللغة الإنجليزية كفعل بمعنى « يغضب » أو يتلقى ضربات القدر أو «تصيبه المحن» : وأخيراً ، بالنسبة للرسام ، فهو يمثل شكل الإنسان فى أبسط خطوطه . فلهذا الشكل المبسط القدرة على أن يوحى إلينا بكل هذه المعانى من خطيئة إلى ألم إلى خلاص . وقد توحى إلينا السفينة كرمز بأفكار عديدة : صورة لعدم الإطمئنان فى عالم غريب مضطرب يحيط بنا : وتوحى بالتقدم نحو هدف أو بالمغامرة بين مرفأين أو بالطمئنينة فى قاعها كما فى الرحم .

وصاحب استعمال الرمز فى القصة نوع من الغموض زاد فى تعقيد مشكلة التوصيل لأن الأديب لم يحاول أن يجعل إنتاجه سهلا مفهوماً وأخذ يستكشف عقله الباطن ويستثمر رؤاه ونبذ المنطق ومراتب العقل وتحكم فى تدخل عقله الواعى ومنطقه فيما يكتب عن طريق العقاقير والخمر والإجهاد والحرمان والسهر وأحياناً عن طريق الانغماس فى الرذيلة . وأخذ يتوغل فى نفسه وفى عقله الباطن إلى أبعاد عميقة ومسافات طويلة يصعب على الكثير

---

(1) Langer. S. : Philosophy in a New Key Mentor Book. pp. 231—233.

منا ملاحقته فيها . ومن هنا نشأ التعسير المتعمد فى العمل الأدبى وهى ظاهرة خطيرة فى أدب النصف الأول من القرن العشرين . فجمال الرمز قائم ولا ريب على عمقه وعلى عظمة الفكرة فيه ، ولكن وضوح الرمز شىء أساسى بل وشرط مهم . ولو سلمنا جدلا بأن لا عمق بلا رمز فلنسلم أيضاً بأن الرمز يفشل فى البوح بسره إذا فقد ميزة الوضوح . فالوضوح مرتبط ارتباطاً عضوياً بجمال العمل الأدبى، وإذا اختفى الوضوح فقد العمل الأدبى ركنا من أركانه الرئيسية .

وفى القصص الرمزية لا يكون الرمز عادة هو العامل الوحيد الذى يشدنا إليها ، فالرمز كما قلنا يساعد على خلق مجال يساعد إلى حد ما على تنظيم أفكار الكاتب ويساعده على توسيع وتعميق التجربة المراد إيصالها . وربما يكون للرمز معنى فى موقف واحد فقط ، أى أن الرمز يظهر مرة واحدة أو مرتين ثم يختفى من القصة بعد أن يخدم الغرض الذى من أجله استعمله الكاتب . وقد لجأ القصاص الفكتورى إلى الرمز من قبل ولكن معناه ظل محدوداً فى إطار القصة نفسها ولم يكن أكثر من أداة يستعملها القصصى ولا توحى بأكثر مما توحى به الشخوص أو المواقف ، ويصبح الرمز فى هذه الحالة كشخصية من شخصيات القصة . أما فى القصة الحديثة فقد حذق القصاص فن استعمال الرمز . وجعله يعمل على مستويات عديدة فالماء مثلا فى « صورة للفنان » لجويس رمز مشحون بالدلالات ، فهو يوحى بالماء الذى يبلل به الطفل الفراش ، والماء القذر فى الحفر على جانبى الطريق والماء القذر فى البالوعات فى الأحواض وماء الحياة والأخصاب وماء التعميد . ويرمز الماء إلى أيرلنده نفسها وإلى الأسرة وإلى الكنيسة وإلى حياة الطبقة الوسطى — يرمز إلى كل شىء يريد البطل أن يهجره لكى يحافظ على قوة الخلق الفنية فى نفسه . فالماء فى هذه الحالة يرمز إلى الموت والإحباط . ولكن الماء هو ماء التعميد وماء الحياة

والمحيـــط ولا بد لستيفن البطل من أن يلقى بنفسه فى الماء لكى يجدها ويتطهر .

وعند ما ينضج الأديب وتزداد قوة تخيله يستطيع أن يصقل رموزه ويجعلها أكثر إيحاءاً لأنه يشعر أنه كلما زادت آفاق تجاربه كلما تحتم علية أن يكتشف رموزاً جديدة تساعده على التعبير . وفى قصص معينة مثل « نوسترومو » لكونراد أو « مسز دالواى » لفيرجينيا وولف أو «قوس قزح » و « نساء عاشقات » للورنس أو « رحلة إلى الهند » لفورستر والتى تعتمد على تكرار ظهور رموز معينة ، ربما يغيب عن القارىء تسلسلات بأكملها إذا لم يكن متيقظاً لمثل هذه الرموز .

وقد ساعد فرويد ويونج على إبراز أهمية الرمز وكيف أنه أداة طيعة تظهر وتخفى فى آن واحد . فالرمز يحمل عادة فى طياته عكس ما يتضمنه . وبالإضافة إلى رموز فرويد الجنسية[١] وضع يونج نظريته فى اللاوعى الجمعى للجنس البشرى واعتبره مستودعاً يرثه كل فرد يولد فى حضارة معينة ، وأضاف يونج إلى العقل الباطن وما يحتويه من ذكريات وتجارب عند فرويد مستودعاً آخر تحتفظ فيه البشرية بصور النماذج الأولية لرموزها . ويقسم يونج هذا المستودع إلى جزء علوى يطلق عليه اللاوعى الشخصى وهو السطح لوعاء آخر لا دخل للتجارب الشخصية فيه ، ويولد مع الفرد ، وهو جمعى بمعنى أننا نشارك جميعا فيه ونحس به ، ويقول يونج أن كلمة « النموذج الأول » Archetype تعنى صوراً ورموزاً فى العقل الباطن من قديم الزمان ولا تعدو أن تكون أشكالا رمزية بدائية للعالم أو للأسطورة أو الخرافة . ونتوارث محتويات اللاوعى الجمعى من أزمان سحيقة فى القدم . ولا يمكننا تفسير هذه النماذج الأولية تفسيراً موضوعياً منطقياً لأن عقل الإنسان

---

(١) أنظر Brown , J. A. C. : Freud and Post-Freudians. Pelican.

البدائى لا يهتم بالتفسير الموضوعى للأشياء لأنه من النوع الانطوائى. فالإنسان البدائى، كالطفل، لا يميز بين الذات والشىء فإذا أثار الشىء فى نفسه عاطفة أو إحساسا معيناً نجده يميل إلى رد هذه العاطفة التى يحس بها إلى الشىء ذاته. وما يدركه فى هذه الحاله هو رد الفعل وليس الشىء نفسه الذى جلب هذا الإحساس العاطفى أو التخيلى أو العقلى. ولا تميز هذه الطريقة فى الإحساس الإنسان البدائى فحسب بل نراها فى بعض المجتمعات المتحضرة نسبيا كالعصور الوسطى مثلا. فإذا أثار شىء ما فى نفسه الرعب أو الخوف فرد الفعل السيكولوجى هو أنه يعتبر هذا الشىء مخيفاً.

ولهذا لا يهتم الإنسان البدائى بشروق الشمس وغروبها كظاهرة طبيعية أو يحاول تفسيرها تفسيراً منطقياً، ولكنه يحاول أن يضمنها بعداً نفسياً عاطفيا آخر، فهى تمثل طريق سير بطل أو إله. وقس على هذا المنوال مع باقى الظواهر الطبيعية كالرعد مثلا والبرق والأمطار، وكالصيف والشتاء وأوجة القمر المختلفة والجفاف وكل من هذه الظواهر تحكى له قصة رمزية تتعدى الظاهرة الطبيعية. وهذه الملاحم والأساطير والقصص الرمزية لا تشرح شروق الشمس أو غروبها أو حلول الصيف أو الشتاء بل ما هى إلا تعبيرات رمزية عن الدراما النفسية التى لا يمكن للعقل الواعى أن يقبض عليها إلا عن طريق إبرازها وانعكاسها فى ظواهر طبيعية. ويستطرد يونج فى كتابه «تكامل الشخصية»[1]، ويتحدث عن أنواع أخرى من الرموز كالحية والطائر والعنقاء والحصان والذئب والثور والدودة. وللضفدعة مكانة خاصة لأنها حيوان برمائى تذكر الإنسان بنظرية داروين فى التطور. ويضيف إلى قائمة رموزه العديدة الأقبية والكهوف والممرات والبحر والنار والماء. فالكهف والبحر يشيران إلى حالة اللاوعى الجمعى بظلامها

(١) Jung. C. G. : The Integration of the Personality, London, 1948, pp. 90 — 95.

وأسرارها . والنار توحى بالإثارة العاطفية ، ويرمز وضع وعاء على النار إلى بدء عملية التحول والتغير فى الشخصية ، والمطبخ تتم فيه عملية التغيير الخلاقة . وفى بداية الشيء تكمن نهايته ، والأسلحة والآلات الحادة ترمز إلى الإرادة(١) أما الشجرة فترمز إلى الجذور والاستقرار أو الراحة والهدوء أو النمو والتحليق فى الفضا . أو التسامى أو العطف عندما نستظل بأغصانها . ويضيف يونج إلى هذه القائمة رموزاً هندسية أخرى منها الصليب والدائرة والمثلث والمخروط والعجلة والنجم الخماسى والسداسى والبيضة والشمس . ومن الرموز السلبية العنكبوت والشبكة والسجن .

---

(١) يقول فرويد أن الآلات الحادة لها دلالات جنسية .
أنظر Brown, J. A. C. Freud and Post-Freudians, Pelican. pp. 112 et seq.

المراجـــع

1—Aldridge, John W., ed. Critiques and Essays on Modern 1920—1951, New York : Ronald Press, 1952.

2—Beach, Joseph Warren : The Twentieth-Century Novel : Studies in Technique, New Yorw : Appleton-Century-Crofts, 1932.

3—Brown, E. K. : Rhythm in the Novel, Toronto : University of Toronto Press, 1950.

4—Daiches. David : The Novel and the Modern World, Chicago. University of Chicago Press, 1939.

5—Forster. E. M. : Aspects of the Novel. London, Pelican, 1962

6—Hoffman. Frederick J. : Freudianism and the Literary Mind, Louisiana State University Press, 1957.

7—Lubbock. Percy. : The Craft of Fiction, New York : Peter Smith, 1947.

8—Mendilow. A. A. : Time and the Novel, London, 1952.

9—O'Connor. William Van. ed. Forms of Modern Fiction. Minneapolis : University of Minnesota Press. 1948.

10—Priestley. J. B. : Literature and Western Man, London. Mercury Books. 1962.

11—Pritchett. V. S. : The Living Novel, London, Catto & Windus. 1946.

12—Trilling. Lionel. "Freud and Literature" and "The Meaning of a Literary Idea". The Liberal Imagination, New York. 1950.

13—Wellek. Rene and Austin Warren : Theory of Literature, London. 1963.

14—Wilson. Edmund : Axel's Castle, London, Collins, 1992.
: The Wound and the Bow, London, Methuen. 1962.



الفصل الثانى

الملاح التائه

جوزيف كونراد

١٨٥٧ – ١٩٢٤

٢ - جوزيف كونراد

١٨٥٧ - ١٩٢٤

الملاح التائه

١ - تقديم :

يتميز جوزيف كوانراد على معاصريه من كتاب القصة الإنجليز بمميزات كثيرة قلما نجدها فى أعلام القصة فى الأدب الإنجليزى . فبالرغم من أنه اتخذ من انجلترا وطنا له وحصل على الجنسية البريطانية إلا أنه لم يتقيد بالدعوة الوطنية ولم يكن ضيق الأفق محدود الفكر ، فى قصصه يحرص على الدعوة إلى العالمية . لقد كانت بولندا ، موطنه الأصلى ، وانجلترا تثيران فى نفسه أحاسيس عميقة ، ولكن تجاربه فى البحر على ظهر السفن وفى دول أخرى جعلت منه مواطناً لأكثر من دولة واحدة . ويمكننا اعتبار كونراد مواطناً عالمياً فقد كان يعتبر أفراد الجنس البشرى أعضاء فى أسرة عالمية واحدة تميزهم فروق سطحية ولكنهم يشتركون جميعاً فى أشياء كثيرة رئيسية متشابهة . ولم يرتبط كونراد ببلد معين وكان يتمتع بحرية قلما تمتع بها هـ . ج . ويلز الذى كان يحاول هو الآخر الوصول إلى نظرة عالمية . ومعظم شخوص كونراد فى قصصه شخوص « أجنبية » تعمل فى أجواء غريبة بعيدة عن موطنها الأصلى ، ولكنها شخوص آدمية من دم ولحم تفرح وتقاسى كمعظم بنى البشر .

وقد أطلق بعض النقاد على فنه القصصى عبارة « الواقعية الرومانتيكية » ، وكونراد واقعى فى قصصه لأنه كان دائماً يتخذ لنفسه ، كنقطة البداية فى قصصه ، تجربة من واقع حياته أو من حوادث الحياة حوله . فهو لم « يلفق »

حبكات قصصه أو يخترعها ، فقد كانت عملية « فبركة » القصة من أشق الأمور بالنسبة له . كانت مادته هى الحياة ذاتها أو الواقع وكان يصر على أن كل عنصر فى تجربة يمر بها الفنان له أهميته ويستحق التسجيل . ويجب على القصصى ألا « يلفق » فى وصفه لها بغيـة أن يجعلها تتفق وما ينبغى أن تكون عليه فى رأينا . والواجب الأول هو الصدق الذى يجب على القصصى أن يعبر عنه بطريقة خيالية مضفياً عليه الظلال والمعانى التى يلمسها بنفسه فى كل حالة — وهذا هو عنصر الرومانتيكية فى قصصه . وقد أضفت هذه الرومانتيكية بطبيعة الحال تعقيدات كثيرة تعتبر مسئوله إلى حـد كبير عما تشتهر به قصصه من غموض وتداخل فى الحوادث والشخصيات وتعقيد فى العلاقات . وإذا كانت هذه الصنعة فى يد قصصى مجرب يحذق فنه حذقا تاماً فإنها تضفى على عمله الأدبى متعة دقيقة غنية ، إذ يسرى فى كل عنصر من عناصر قصته الهـامه التخيلى وواقعيته الصادقة . ومن بذور الواقعية نبتت قصصه فى خيـــاله وازدهرت بعد فترات من التأمل فيها لتخرج لنا قصصاً واقعية رومانتيكية ، وإن كان إطارها رومانتيكى غريب إلا أن جذورها فى الواقع الملموس . وكان كونراد يعتقد أن فن كتابة القصة يشبه إل حد كبير فن الرسم أو الموسيقى ، فهو فن لا يعتمد على سرد « الحدوته » فحسب بل على طريقة السرد والتكنيك والشكل ، « فالحدوته » ثانوية بالنسبة له . ويضفى كونراد على مواقفه وشخوصه فى قصصه ثوب الإقناع ولهذا فهى تتسم بالواقعية . وتتدرج الحوادث وتتعقد فى دائرة كبيرة حتى تهوى الشخوص التى كانت مرتعاً للمتناقضات على طريقة المـأساة عند أرسطو .

إن القصصى، فى اعتقاد كونراد ، ليس من شأنه أن يهذب أو يواسى أو يسلى أو يشجع أو يدخل البهجة إلى النفوس ، ولـكن مهمته الأولى تنحصر فى « استعماله القوة الكامنة فى الكلمة المكتوبة لـكى يجعلك تسمع وتحس ، وأهم من هذا كله ، يجعلك « ترى » . ويجب على القصصى أن يصبو إلى تحقيق

التوافق بين الشكل والمضمون ويحاول أن يصل إلى القدرة على التشكيل كما في النحت وإلى الألوان كما في الرسم وإلى الإيحاء السحرى كما في الموسيقى. وكان يؤمن بأن هـــذه المميزات في العمل الأدبي يمكنها أن تلعب دورها ولو للحظات قصيرة وترقص فوق السطح العـــادى للكلمات، تلك الكلمات القديمة المستهلكة التي طمست إيحاءاتها على مر عصور من الاستعمال الردىء. ويقول فورد مادوكس فورد الذى كان يتعاون مع كونراد :

« لقد تعودنا أن نمسك برقبة الموضوع حتى نعتصر منه آخر نقطة من إمكانياته الدرامية. وكانت القصة بمثابة عملية « نقل » المسألة : سوء تفاهم مثلا، أو مجموعة من المواقف الحرجة، أو جسد إنسان، أو تتابع حالات نفسية. ومن هذه الأجزاء تتكون وحدة القصة. ولا شك أنه لابد للقصة من أن تحتوى على « وقفة » أو عدة وقفات. ولكن يجب لهذه الوقفات أن تكون نتيجة لتوقف تلقائى في مزاج الشخص وهى ضرورات زمنية تتطلبها طريقة المعالجة. ولكن القصة بأكملها لابد لها من أن تكون استغلالا لجميع الأوجه وتسير إلى قمة واحدة، لتكشف مرة واحدة وأخيرة — في الفقرة الأخيرة من القصة أو التي قبلها — عن المغزى النفسى للقصة كلها ».

٢ — حياته :

كان والد كونراد. أبولو كورزنوسكى. رجلا مثقفاً عالماً مثالياً، ودفعته مثاليته وأفكاره المتحررة إلى الرحيل عن بولندا مجبراً ليقضى وزوجته وإبنه أياما عصيبة منفيا في روسيا. وإلى جانب اهتمامه بالسياسة كان شغوفاً بالأدب الفرنسى والانجليزى، وقام بترجمة دقيقة لفكتور هوجو وشكسبير ونقل روائعهما إلى اللغة البولندية. وبعد مولد كونراد

بخمس سنوات جاء أبولو إلى وارسو وبدأ فى نشر جريدة أدبية ولكنه كان يهتم بالسياسة فساعد فى تكوين اللجنة الوطنية السرية وكانت اجتماعاتها تعقد فى منزله من آن لآخر . وقبض عليه فى عام ١٨٦٣ لتمرده ونفى إلى إلى روسيا. وكانت زوجته امرأة مثقفة مرهفة الحس تهتم بنشاط زوجها ولهذا طلبت أن تلحق بزوجها فى منفاه فى «بيرم» على مقربة من جبال الأورال. ولكن صحتها اعتلت فى المنفى وتوفت بعد ثلاث سنوات وكان عمرها ٢٤ عاما . وأصبح الأب رجلا محطما كئيبا لا يستطيع أن يحصل على المال الذى يكفيه وإبنه ولكنه ظل خلال هذه المحن محتفظاً بحبه للأدب . وأخيراً توفى فى « كراكو » عام ١٨٦٩ وذلك بعد وصوله إلى وارسو بسبع سنوات .

وكان كونراد ، الذى اضطر إلى مشاركة والده عالمه المضطرب، وحياته القاسية ، يشغل نفسه طيلة هذا الوقت بالقراءة ويغذى خياله بالكتب التى كانت تؤنسه فى وحدته . ولفترة الطفولة هذه أثرها الكبير فى اهتمامه بالمسئولية الفردية والاعتماد على النفس فى كتبه والسيطرة عليها . ولما بلغ الحادية عشرة من عمره التحق بمدرسة القديسة آن فى «كراكو» حيث درس الأدب الكلاسيكى واللغة الألمانية . وكان فى هذه الفترة قد تمكن من اللغة الفرنسية وأصبح يتكلمها ويكتبها بطلاقة بعد ذلك . وفيما بين عام ١٨٧٠ وعام ١٨٧٤ أشرف على تعليمه شاب جامعى وأخذ كونراد يفصح لخاله الوصى عليه برغبته فى العمل على ظهر السفن كبحار . ولم تفلح جميع المحاولات التى بذلت فى إقناعه عن العدول عن رغبته . ولا شك أن افتتانه وحبه المبكر للبحر كان حباً « أدبيا » لأنه كان قد قرأ فى مكتبة والده مجموعة ضخمة، تتفرقه فى أدب الرحلات والبحار والأسفار وكانت تستحوذ عليه رغبة طاغية منذ صغره لرؤية بلاد أخرى . ويروى عنه أنه وضع أصبعه ذات يوم على خريطة أفريقيا وقال : « عندما أشب سأذهب إلى

هناك ، وكان المكان الذى وضع عليه أصبعه هو الكنغو البلجيكية .

وفى ١٤ أكتوبر عام ١٨٧٤ ، وبعد عيد ميلاده السابع عشر بشهرين، أبحر إلى مارسيليا كبحار على ظهر سفينة ليبدأ حياة البحر والمغامرات ومعه بعض خطابات التوصية ومبلغ ضئيل من خاله الذى تردد كثيراً فى السماح له باتخاذ هذه المهنة . ومن مارسيليا أبحر كونراد إلى جزر الهند الغربية وأمريكا الجنوبية وقد تشكل هيكل قصته « نوسترومو » أثناء هذه الرحلة كما خاض كونراد أول تجربة له فى تهريب الأسلحة وهو على ظهر السفينة « سانت أنطون » فى طريقها إلى أمريكا الجنوبية وبعد أربعة أعوام قضاها فى العمل فى الأسطول التجارى الفرنسى . عمل فيها فى عدة عدة سفن دون أن يكون لديه أية فكرة عن مستقبله ككاتب قصص . أبحر على السفينة الانجليزية « مانيس » فى يوم ٢٤ أبريل سنة ١٨٧٨ إلى القسطنطينية، وعندما عادت السفينة إلى « لويستوفت » ، وضع كونراد قدميه لأول مرة على أرض بريطانية ولم يكن يعرف من اللغة الانجليزية شيئاً . وبعد عيد ميلاده العشرين قرر ، كما يقول فى مذكراته ، أن يكون بحاراً انجليزياً إذا قدر له أن يظل يعمل على السفن وكان الأمر « اختياراً متعمداً » وفى عام ١٨٨٠ اجتاز بنجاح امتحانا ليكون رئيساً للبحارة وبعد عامين أى بعد التحاقه بالبحرية الانجليزية بعشر سنوات، أصبح قائداً للسفينة «أوتاجو» من يناير سنة ١٨٨٨ إلى مارس سنة ١٨٨٩ . ولا يعرف بالتحديد الوقت الذى بدأ فيه كونراد الكتابة . ولكننا نعرف أنه عندما بدأ قصته الأولى « طيش الماير » فى عام ١٨٨٩ كان لا زال يعمل فى السفن ولم يكن كاتبا متفرغا . ويقول فى مذكراته :

« إن فكرة كتاب له معالم محددة كانت خارج نطاق تفكيرى كلية عندما بدأت فى الكتابة . ولم تكن حرفة الأدب ضمن الحرف والآمال

التى يخلقها الإنسان ويتخيلها من آن لآخر فى أحلامه وفى لحظات سكونه » .

وعندما بدأ الكتابة فى قصته الأولى كان يعمل على سفينة كنغولية وكان لهذه الرحلة إلى أفريقيا أثرها فى قصته « قلب الظلام » كما عملت على سرعة نضج أفكاره وتعميق نظرته كما أنها جعلته يحترف الكتابة ويترك البحرية . فقد ضعفت صحته على أثر مرضه بحمى الملاريا وعندما استعاد صحته عاد إلى السفينه « تورينز » حتى عام ١٨٩٣ . وقابل « جالزورذى » على ظهر السفينة وتوطدت بينهما أواصر الصداقة . وعلى ظهر هذه السفينة ، وفى آخر رحلة له ، عرض مخطوط قصته الأولى على أحد خريجى جامعة كبردج وهو و . هـ . جيكس الذى شجعه وطلب منه أن يتمها ، وعندما ترك كونراد السفينة « تورينز » هذه المرة لم يعد للبحر مرة أخرى . وانتهى من القصة وسلم مخطوطها إلى دار نشر « فيشر أنوين » فى ٤ يوليو سنة ١٨٩٤ وكان إدوارد جارنيت كاتباً شاباً يعمل فى هذه الدار . وقرأ جارنيت المخطوط وأعجب بالقصة أيما إعجاب وقبلت القصة ونشرت . وعلى أثر تشجيع جارنيت له قام بكتابة قصته الثانية واستمر فى الكتابة بانتظام، ولم يمض عام بعد ذلك إلا وأخرج كتاباً . واستمر كونراد يكتب لمدة تسعة وعشرين عاماً - من عام ١٨٩٥ حتى وفاته عام ١٩٢٤ . وأخرج خمسة وثلاثين كتاباً فى القصص والمقالات والمسرح والرسائل ومن أهم قصصه « طيش المساير » ١٨٩٥ — طريد الجزر ١٨٩٦ — لورد جيم ١٩٠٠ — الورثة ١٩٠١ — نوسترومو ١٩٠٤ — المخبر السرى ١٩٠٧ — تحت عيون غربيـــة ١٩١١ — مصادفة ١٩١٤ — النصر ١٩١٥ — الخط الوهمى ١٩١٧ — السهم الذهبي ١٩١٩ — النجدة ١٩٢٠ — طبيعة الجريمة ١٩٢٤ . ومن كتبة الأخرى مرآة البحر ١٩٠٦ بعض الذكريات ١٩١٢ ونشرت تحت عنوان «سجل شخصى » .

وبعد نجاحه وشهرته ظل فى معزل عن معاصريه وعن التيارات والحركات الأدبية المختلفة. وكان من بين أصدقائه القليلين هـ. ج، ويلز وهنرى جيمس: وظل كونراد بعيداً عن أعمال فرويد وعن النظريات العملية الحديثة، ولم يقرأ شيئاً عن جيمس جويس أو فيرجينيا وولف أو د. هـ. لورانس ومن بين فحول القصة الحديثة لم يكن يعلم شيئاً إلا عن أندريه جيد وبروست. وبالرغم من عزلته واغترابه النسبي استطاع أن يبلور ويصهر فى بوتقة نفسه تجاربه ودراساته عن القصة الفكتورية حتى جعل منها نوعاً قوياً فريداً فى الأدب الانجليزى الحديث. وفى بدء حياته الأدبية كانت القصة بالنسبة له وعاء يضم تجاربه الماضية، وكانت مقدرته تكمن فى سيطرته على مادته سيطرة تامة وفى قدرته على بلورة القيم الخلقية من قوة الإرادة كما كان يحقق «رؤية» القيمة الخلقية من زوايا مختلفة حتى تتجسد الفكرة الرئيسية أمامنا. ويعمد كونراد إلى إشراك القارىء معه فى المسئولية عن طريق العرض الدرامى لمواقفه وشخوصه وبهذا التسكنيك ينتمى إلى الأدب الحديث بصلة قوية فهو لا «يصف» بل «يقدم».

٣ - أعماله وفنه القصصى :

يختلف أسلوب كونراد فى كتابة القصة إختلافاً كبيراً عن أسلوب معاصريه أمثال جالزورذى و هـ. ج. ويلز وآرنولد بينيت. وتدور حوادث معظم قصصه إما فى جزر الهند الغربية أو على ظهر السفن فى عرض البحر. وقد قرظته فيرجينيا وولف فى مقال لها عن القصة الحديثة واعتبرته كاتباً يستحق منا التقدير دون قيد أو شرط لأنه لم يكن كاتباً «مادياً» مثل بينيت أو ويلز بل كان مثل جيمس جويس يكتب بروح شاعرية فائقة. فلم يكن كونراد يهتم بالتقدم العلمي كثيراً ولم تجذبه النظريات الفلسفية الحديثة أو علم النفس أو الثراء المادي، وكان كثيراً مايتحسر على أيام السفن الشراعية

الجميلة . ويقدم لنا كونراد فى معظم قصصه الصراع بين الإنسان والطبيعة الثائرة ويبين لنا مدى الغموض والأسرار التى تكتنف الروح الإنسانية .

إن ماتتميز به قصص كونراد هو قدرته على خلق مواقف معينة يضع فيها شخوصه إزاء محنة معينة بحيث لانستطيع أن نطبق عليها قوانين إجتماعية أوخلقية . فالعالم الذى تصوره قصصه بعيد كل البعد عن المجتمع الفكتورى العتيق بتقاليده البالية ، وبعيد كل البعد عن أى مجتمع آخر . ويتحدث إلينا كونراد أحيانا فى قصصه كما لو أن المجتمع الذى يعنيه هو المجتمع الصغير الميكروكوزمى الذى نجده ممثلا على ظهر سفينة فى وسط المحيط . ويذكرنا فى هذا الشأن بقصة هيرمان ميلفيل « موبى ديك » أو الحوت الأبيض . وتنقلنا قصص كونراد الجيدة من أحسن ماكُتِبَ فى القرن التاسع عشر إلى أروع قصص القرن العشرين . وإذا اعتبرناه كاتباً مجدداً تجريبياً فيجب علينا أن نعترف أنه توصل إلى هذا التجديد فى فن كتابة القصة بطريقة لاشعورية. وقد استمد طرقه فى التعبير الأدبى من كُتّابٍ مختلفى المشارب أمثال لورنس ستيرن وريتشاردسون وديكنز ودوستوفسكى وفلوبير وهنرى جيمس وأضاف إلى أساليبهم فى كتابة القصة فنه « الكونرادى » الخاص به وبعد نظرة وثرائه اللغوى . فقد كان يؤمن إيماناً عميقاً بأن القصة وسيلة جادة فى التعبير تفوق فى امكانياتها الشعر والمسرحية . ولهذا كان لديه رغبة صادقة فى إنعاش القصة الفكتورية وإمدادها بدماء جديدة تبعث فيها الحيوية ، ومن ثم فقد نجح فى خلق جو جديد موضوعى فى عالم القصة الحديثة وإذا حكمنا على كونراد بعد قراءة قصتيه الأولتين « طيش المـــاير » ، « طريد الجزر » فإننا سنجد أنفسنا مضطرين إلى إعتباره كاتباً فكتورياً لأنه يتبع الأسلوب الفكتورى فى السرد المباشر والوصف ، وسنجد أنه كان مشغولا بأساليب كتاب القصة فى نهاية القرن . وتصور القصتان أصدق تصوير فترة تراجع وتخاذل وأحلام وتكاسل ؛ ففى القصتين جو غريب عاطفى بدائى

يزخر بمناظر الغابات والمستنقعات التى يعيش فيها آدميون لم يصلهم من أساليب الحضارة إلا القليل . وتتكون خلفية هاتين القصتين من صور وإتجاهات ومواقف ووجهات نظر متداخلة . وتتغير هذه المادة الخام لقصتيه الأولتين فيما بعد فى قصصه التالية وتبدو لنا فى قوالب جديدة بعد أن تم لكونراد أقلمتها فى المناظر العاصفة فى « قلب الظلام » و « لورد جيم » ، « نوسترومو » ، المخبر السرى » .

ولم ينجح كونراد فى قصصه الأولى كما نجح فى قصصه الأخيرة ، وفشل فى أن يحول المنظر الدرامى إلى موقف مأسوى . ولكنه عندما بدأ فى كتابة قصته الثالثة كان على ثقة من نفسه وكان يدرك أنه على أبواب فتح جديد فى عالم القصة وتوحى المقدمة والقصة بأنه كان قد بدأ يهتم بالرمزية والايحاء الرمزى فى طريقه تشكيل القصة . فحوادث قصته « ز نجى على السفينة نرجس » تدور على ظهر سفينة فى عرض البحر ، أى فى عالم خاص مقفل بعيد عن عالمنا . واستطاع كونراد أن يخلق عالماً صغيراً يرمز إلى العالم الكبير الخارجى بمواقفه المتعددة وأن يبرز الحيرة التى تواجه مجموعة من الرجال عندما يتسلط الخوف عليهم وتبدأ الخرافات فى زعزعة ثقتهم بأنفسهم . وكان إهتمام كونراد فى ذلك الوقت يدر حول العلاقات بين الفرد والمجتمع والدور الذى يلعبه الفرد فى صراعه مع المجتمع . فالزنجى « جيمس ويت » بطل القصة ومحورها يرمز إلى القوانين أو المطالب الأخلاقية التى يفرضها الناس فى أوقات الشدة على الآخرين .

ولقد كتب كونراد هذه القصة بعد أن كان قد سيطر على اللغة الانجليزية سيطرة تامة وتمكن من تكنيك فريد خاص به . وتتميز القصة بقدرته على خلق الأجواء المناسبة لمواقفه المميزة ، فهى قصة أجواء وليست قصة درامية تتميز بالحركة . وأعجب بها كونراد بعد الإنتهاء منها وقال

حينئذ : « إن هذه الصفحات قد ترفعني أو تسقطني » . وإذا كانت هذه القصة أقل من قصصه التالية في مستواها الفني إلا أنها تعتبر دراسة فريدة في نوعها استطاع كونراد أن يضمنها عصارة تجاربه على ظهر السفن وبهذا أصبحت قصة لا يمكن لأي قصصي آخر أن يكتبها سوى كونراد .

وليس للقصة حبكة بالمعنى التقليدي فهي تشبه « العجوز والبحر » لهيمنجواي وتقدم لنا القصة وصفا دقيقا لرحلة بحرية على ظهر سفينة شراعية من بومباي إلى لندن عبر المحيط الهندي وحول رأس الرجاء الصالح ثم شمالا إلى انجلترا . والجزء الأكبر منها ترجمة ذاتية . فقد قام كونراد برحلة مماثلة على ظهر سفينة اسمها « نرجس » .

وأحداث القصة — إذا جاز لنا أن نطلق على مايجول بخواطر الشخوص أحداثاً - هي أحداث سيكولوجية ، الدراما الإنسانية في حياة أفراد وضعتهم الأقدار وجها لوجه أمام المحيط في أبشع صورة وأقساها . وأطراف القصة ومحاورها الرئيسية التي يدور حولها الصراع النفسي هم بحارة هذه السفينة وأهمهم رجل إنجليزي سوقي محرك للفتن والاضطرابات ورجل آخر زنجي مسلول يحتضر . ويحلل كونراد أثر هذين الشخصين تحليلا دقيقاً ويبين أثرهما على باقي أفراد طاقم السفينة ، ذلك الطاقم الذي بدأ يتفكك من جراء فقد أفراده روحهم المعنوية بسبب القسوة في المعاملة والتعب والاجهاد والخوف . ونظراً لعدم تأكدهم من مرض الزنجي ، وهل هو مريض حقاً أم يتصنع المرض لكي يتهرب من العمل ، يبدأ الشك في التسرب إلى نفوسهم ويسمم الجو المحيط بهم .

ويقول كونراد عن الزنجي : « لقد خاب لبنا ، ولم يدع الشك يموت فينا وطغت شخصيته على السفينة . لقد داس على احترامنا لأنفسنا وتقديسنا لها لأنه كان يتآكل باستمرار وبسرعة . وكان يثبت لنا يومياً حاجتنا إلى الشجاعة الخلقية . لقد أفسد لنا حياتنـــا » . وينتهز « دونكن » الشرير

الفرصة . فقد كان ذلك الشخص الذى يعرف كل شىء عن حقوقه ولكنه لا يعرف شيئاً عن الشجاعة والمثابرة والإيمان وقوة الاحتمال أو حتى عن الإخلاص الذى يربط أفراد طاقم السفينة بعضهم ببعض . ويستغل « دونكن » البعثرة فى صفوف البحارة ويضعف إيمانهم بالسلطة والقيادة بوجه عام . وأثناء العاصفة الطويلة عند رأس الرجاء الصالح ، تلك العاصفة التى كادت أن تقضى على السفينة ، يتخلى عن مسئولياته وذلك عن طريق تظاهره بالعطف على الزنجى المريض ويثير العصيان فى السفينة . وقد أبدع كونراد فى وصفه للعاصفة وصفاً دقيقاً قوياً يثير فى نفوسنا الرعب من البحر وقسوته وهذا الوصف يذكرنا بقصته « الاعصار » . وأخيراً ترسو السفينة ويتفرق رجالها كل لحالة : « وأى بحار يغادر السفينة ، كأى رجل آخر ، يغادرها إلى الأبد . ولم أقابل أحدهم أبداً مرة أخرى ، ولكن ، أحياناً ، يجلب تيار الربيع الذكريات بقوة ويثير سطح ذلك النهر الغامض . وحينئذ تنساق أمامى سفينة فوق مياه مجرى مجهول ـ شبح سفينة طاقمها من الأشباح . يمرون أمامى ويشيرون إلى من خلال البرَدِ الكثيف . ألم نعتصر ، سوياً وعلى صفحة البحر الخالد ، معنى من حياتنا الآثمة ؟ وداعاً ، أيها الأخوة ! لقد كنتم مجموعة طيبة . طيبة كأى مجموعة طيبة أخرى كانت تطوى بقبضات أيديها قلع السفينة الأمامى المتطاير بصيحات عالية » .

وتهتم هذه القصة بالصراع النفسى بوجه عام ويزيد من حدة هذا الصراع والتوتر فى نفوس رجال السفينة جو المحيط العاصف ومحنة الزنجى المريض . واستطاع كونراد أن يجسد هذا الصراع ويجعلنا « نرى » كل شىء . ونظراً لشاعرية أسلوب القصة تظل عالقة بالذهن وتثير فينا شتى الأحاسيس لتركيبها الملحمى ، فهى بحق ملحمة البحر الخالدة لكونراد ، تمجد نضال الإنسان مع عوامل الطبيعة الجبارة ، فالبحر فيها شخصية حية تستعبد قلوب الرجال وتعذب أجسادهم . ، ويبدو أن كونراد قد أفرغ تجاربة فى مدى

عشرين عاما فى البحر فى هذه القصة التى تشبه الحلم أو الكابوس أو الرؤية كما هو واضح من الفقرة المترجمة من خاتمتها .

ويمضى الوقت ، ويسيطر كونراد على فنه القصى ويتمكن منه ، وتبدأ حبكات قصصه فى التعقيد وتتداخل الحوادث والمواقف والشخصيات . ولكنه ظل حريصاً على أن يبقى هيكل كل قصة واقعياً يرتكز على حدث حقيقى أو ملاحظة دقيقة أو تجربة واقعية اشترك هو فيها أو حصل على تقرير أو رواية عنها من شاهد عيان . وما أن يتلقف ذهن كونراد هذه المعلومات حتى يبـــدأ خياله فى اجترارها ، وتأخذ التضمينات النفسية فى الظهور وتخرج لنا شخوصه فى النهاية عارية من كل ادعاء .

وفى قصته «قلب الظلام» يعود كونراد إلى مشكلة مماثلة ولكن بطريقة أخرى ، ويبرز الصراع بين الوهم والخداع وبين الحقيقة والواقع . وتصور القصة ما يمكن أن تكون عليه الحياة عند ما يفقد الإنسان إحساسه بالمسئولية . وتعتمد القصة على تراكم الصور وتواليها فى غير نظام زمنى ولكنها جميعها تلق ضوءاً على الفكرة الرئيسية إذا ما جمعت وصنفت . والفكرة المحورية هى فساد خلق الفرد . وقد ساعد التقابل فى المناظر والتباين فى الشخوص كونراد على المقارنة وعلى سرد أكثر من تجربة واحدة ومن زوايا مختلفة . ويمكن قراءة القصة وتفسيرها على مستويات كثيرة : على المستوى النفسى وذلك عندما ينضج « مارلو » شخصيتها الرئيسية ، ويدرك أن الشر حقيقى فى العالم ، أو على المستوى القصصى باعتبار القصة سرداً عادياً مباشراً لرحلة مارلو إلى الكونغو وتجاربه هناك ، أو على المستوى السياسى وفيه يوحى إلينا كونراد ، بسخرية لاذعة ، بأن الشهرة كثيراً ما تعتمد على أكاذيب ، وعلى المستوى التاريخى حين يهاجم الاستعمار على أنه قوة آثمة شريرة تنخر فى عظام المواطنين .

لورد جيم ١٩٠٠

ظهرت هذه القصة فى مطلع القرن العشرين وهى قصة متعددة الأصوات والأنغام ونستمتع فيها بالأوركسترا « الكونرادى — الفاجنارى » الكامل لما فيها من إيقاعات وتغيرات سريعة فى الأفكار والأمزجة والشخصيات : الشجاعة والجبن ، المجتمع والخارجون عليه ، الجنس الأبيض والجنس الأسمر ، خليط من الإنجليز والهولنديين والألمان والفرنسيين ، الإنسان الفطرى النبيل والأوربيون الأشرار ، المثالية الحقة والزائفة ، السيطرة على الزمان وتقطيع أوصاله لكى يتفق مع طريقة السرد المذبذبة ، وبالإضافة إلى هذا كله تصوير دقيق للعالم الحسى براً وبحراً فى عاصفة من الضوء والظلام . ويمكن للقارىء أن يلقى بنفسه فى هذا الخضم أو هذه الدوامة العجيبة فى أكثر من عشرة أماكن ، ويشجعه كونراد على ذلك ، فنى استطاعته أن يسير وراء لورد جيم ويتتبع أخباره أو يتعرف عليه عن طريق الإنصات لأحد الشخوص فى القصة وهو يعلق على حياته ومصيره ، أو يترك لورد جيم والشخوص الأخرى ويشارك فى البحث عن فكرة الخلاص أو إنفصام الشخصية . ويمكننا التنقيب عن الرموز المدفونة فى جسم القصة وممارسة إيحاءاتها ، فالحطام الذى تمر به السفينة « باتنا » قد يرمز إلى الضعف الدفين فى قرارة نفس جيم ، وانقسام الجبل فى « بوتوسان » قد يعنى انشطار شخصيته . والقصة غنية فى شخوصها وفى مواقفها المبتكرة حتى أن الشخوص الثانوية التى تظهر لفترات قصيرة على مسرح الحوادث ثم تختنى — أمثال برايرلى وتشستر وبراون — يمكن لكل منها أن تقص علينا قصة طويلة فى حجم القصة الأصلية . وبالرغم من التعقيد المفرط فيها إلا أنها متماسكة متينة البناء تدور حول محور ثابت له قوة مغناطيسية تجمع حوله شمل أجزاء القصة التى قد تبدو مبعثرة بعد أول قراءة لها . فهناك خيط رفيع نسترشد به فى جولاتنا فى هذه المتاهة حتى نصل إلى حقيقة واضحة يعبر عنها

الضابط الفرنسى فى شيء من الغموض بقوله : « إن الإنسان يولد جباناً . . ولكن العادة — العادة — الضرورة — هل تدرك ما أرمى إليه ؟ — نظرة الآخرين إليه — هكذا . ولهذا نحتمل هذه الحياة » .

إن فى هذه القصة نقط ضعف فنية لأنه بدأها كقصة قصيرة تعالج حادثة السفينة « باتنا » ثم أضاف إليها فيما بعد تركيباً زمنياً معقداً على غرار تكنيك تقابل الألحان فى الموسيقى أو « الفيوج » حتى تضخمت وتعقدت وأصبحت استكشافا لمشاكل عميقة كالخطيئة وخداع النفس والكبرياء ومعظم القوانين الخلقية الغامضة . وهذا التفرع بما فيه من خصوبة يكشف لنا عن أعماق بعيدة فى نفس كونراد وعن الفنون الجديدة فى كتابة القصة . وجو القصة جو مكفهر قاتم غامض وتعتبر قراءتها من أشق الأمور على القارىء الذى تعود على طريقة السرد المباشر فى تسلسل زمنى منطقى ، فأحداثها لا تجرى على نسق واحد أو سرعة واحدة بل تتحرك إلى الأمام وترتد إلى الخلف فى سرعة تتطلب من القارىء أن يكون على قسط كبير من القدرة على التركيز . ولا يأتى الغموض من الناحية الشكل والتكنيك فحسب بل من ناحية موضوعها ، فمارلو الذى يقص علينا الجزء الأكبر منها ومن قصة لورد جيم يوحى إلينا ، من كثرة أسئلته وتردده ، بعدم وضوح الأمور له ، فالموقف الرئيسى ذاته غير واضح المعالم .

ولورد جيم بحار ممتاز ولكنه رجل رومانتيكى مهذب مثقف سمح لنفسه بأن يخدعه قطبان السفينة وبحارتها ويقنعوه على ترك السفينة بعد أن أدخلوا فى روعه أنها غارقة لا محالة . وكان من نتيجة هذا القرار الذى اتخذه أن ألغيت رخصته كضابط بحرى بعد محاكمته . وتعتبر شخصية جيم غاية فى التعقيد فقد كان يعتقد فى قرارة نفسه بأن ما قام به كان له مايبرره وفى هذا نوع من خداع النفس . ولكن يراودنا سؤال آخر : هل كان فى بقائه لمواجهة المحكمة نوعاً من الطيبة فى خلقه أم نوعا من الرومانتيكية البطولية ،

وهل يختلف جيم فعلا عن قبطان السفينة وأفراد طاقمها ؟ وهل هو يواجه الواقع بمثوله للمحاكمة فعلا أم يهرب منه؟ والقصة بعد كل هذا ليست دراسة لشخصية رومانتيكية تحاول أن تصلح خطأ ارتكبته فى الماضى عن طريق الشجاعة والتضحية ولا هى دراسة لرجل ضعيف يمنعه كبرياؤه من الاعتراف بضعفه ، ولكنها توحى إلينا بالاتجاهين فى تفسيرها .

وتشبه شخصية جيم إلى حد ما شخصية هاملت ويلاحقه فساد الخلق فى أقنعته المختلفة وهو يحاول الهرب بعيداً عن ماضيه المؤلم .

ويتكون عمود القصة الفقرى من ثلاث قرارات تزداد فى الأهمية بمرور الوقت ، وهى القرارات التى أن يتخذها جيم فى حياته ، ويبدو لنا فشله فى هذه الأزمات فى إحباط كل محاولة له لكى يصحح النتائج المترتبة على قرار سابق . فهو شاب صاحب دوافع نبيلة وله عقل موغل فى المثالية ، شاب يراوده حلم يراوغه دائماً . ولعدم قدرته على اتخاذ قرارات حاسمة فى الأوقات المناسبة نراه يرتكب خطأ تلو الآخر فى الحكم على الأشياء وهكذا تتطور شخصيته خلال ثلاث مراحل متتابعة ، تتميز كل مرحلة منها بضرورة الوصول إلى قرار حاسم .

وأول هذه المراحل هى مرحلة الدراسة لأن عدم اتخاذه لقرار حاسم انساب إلى عقله الباطن وأخذ هذا الشعور بالإثم ينمو ويترعرع مع تشعب تجاربه واتساع رقعتها فيما بعد حتى أصبح عاملا مدمراً لشخصيته . ونراه أول ما نراه طفلا فاتته فرصة إظهار بطولاته بينما هرع زملاؤه لتلبية النداء ولكى يبرر تصرفه نراه يتحدث عن هذه الأزمة بنوع من الرومانتيكية الخيالية . وثانى هذه المواقف هو تركه للسفينة « باتنا » تحت تأثير طاقم السفينة الذى عمل على تحطيم روحه المعنويه وتفلت منه الفرصة الثانية لكى يثبت بطولته . وعند ما يقفز إلى قارب النجاة يدرك فجأة أنه يقفز إلى جحيم أبدى أو يعيش كابوساً مزعجاً لن يفيق منه طوال حياته . ونجد جيم فى المرحلة

الثالثة وهى تبعد عن المرحلتين الأولتين فى الزمان والمكان ، ولكن هذه المرحلة الثالثة كانت قد تكيفت بالمرحلتين السابقتين وتعتبر امتداداً طبيعياً لهما . وأخيراً عند ما يترك « براون » يهرب من « باتوسان » كان جيم يعلم جيداً أن القرار الحاسم لا يمكن أن يتخذه إلا إنسان متكامل الشخصية لا يكون نهباً لأفكار تتسلط على عقله أو مرتعا لدوافع متنافرة تحبط قرارته. وأصبح جيم يقاسى من الشعور بالضعف لأنه كان يدرك أنه شخص موصوم لا يحق له أن يحكم على الآخرين حتى ولو كانوا من المجرمين أمثال «براون» . ويقول براون لجيم فى القصة : « دعنا نسلم بأن كلا منا رجل ميت ، ودعنا نتناقش على هذا الأساس كندين ، ويعلق كونراد على هذا الإحساس بقوله : « كان يجرى بينهما خلال صراعهما إشارات خفية إلى أصلهما الواحد . افتراض وجود تجربة مشتركة بينهما ، إيحـــاء سقيم بإحساسهما بالذنب ، إحساس مبهم مشترك » .

ومن هذه السلسلة من القرارات الفاشله ينسج كونراد حوادث قصته ومواقفها الدرامية ، ومن تشعبها وتفرعها تزداد دائرة التعقيدات اتساعا طول الوقت وتتشابك الحوادث والشخوص . ويربط بين هذه المواقف المختلفة ويؤلف بينها نوع من التركيب الموسيقى لشكل القصة فأحيانا تتابع المناظر والمواقف وأحيانا تتواكب زمانيا ومكانيا ، وقد حرص كونراد على أن يعكس أثر التجارب والقرارات الماضيـة وردود أفعـالها واختلاطها بالمواقف الحاضرة . وتشبه هذه القصة فى تركيبها قصة ألدوس هكسلى «ضرير فى غزة» كما تشبه طريقته فى استعمال تجارب الماضى طريقة علمـاء النفس التحليلى للذكريات والتجارب الماضية كعامل فعال فى تكـييف انفعالاتنا وردود أفعالنا فى الوقت الحاضر .

وربما تسهل عملية تتبع السرد فى القصة إذا أدركنا التشابه بين تركيب القصة وتركيب الفبوج فى الموسيقى لأن كونراد يلتقط بعض المواقف التى

تبدو متنافرة أو ينتقى أجزاء من تسلسلات ثم يعمل على تنغيمها فى الصفحات التالية عن طريق التكرار والتداخل حتى تتضح معالم الفيوج بأكملها فى نهاية القصة . وهذا النوع من السرد ، سواء فى هذه القصة أو فى قصة « تقابل الألحان » لألدوس هكسلى ، يحاول أن يقلد تعدد النغمات فى الموسيقى أو تعدد الأصوات التى يقابل الواحد منها الآخر . فمثلا ، عندما نكون قد وصلنا إلى منتصف الجزء الأول من القصة يكون كونراد قد قام بتقديم خمس نغمات أو خمسة أصوات ، لم يصل واحد منها إلى نهاية تطورة :

أولا : نرى مارلو وهو يسرد القصة ويعلق عليها لمستمعيه .

ثانيا : منظر لبدء الحوار بين جيم ومارلو .

ثالثا : قصة السفينة « باتنا » من وجهة نظر جيم .

رابعا : الفترة التى تمر بين ما دار فى قاعة المحكمة من سرد لوقائع معينة والحوادث الحقيقية التى دارت على ظهر السفينة ،

خامسا : كونراد فى خلفية القصة وهو يحرك « مارلو » .

وإذا قمنا بعمل مقارنة مبسطة بين التسلسل الزمنى الميكانيكى للحوادث فى جانب وبين طريقة عرض كونراد للتسلسل فى جانب آخر ، فسنرى كيف تمكن كونراد من مزج نغماته :

الترتيب الزمنى للحوادث	طريقة العرض فى القصة
١ ـ رحلة السفينة « باتنا » .	٧ ـ جيم يعمل كاتبا فى أحد الموانى
٢ ـ إصطدامها بحطام السفينة .	١ ـ رحلة السفينة « باتنا » .
٣ ـ جيم يترك السفينة .	٢ ـ اصطدامها بحطام السفينة .
٤ ـ المحاكمة .	٤ ـ المحاكمة .
٥ ـ إحساس جيم بالهزيمة .	٦ ـ تدخل مارلو فى حياة جيم .
٦ ـ تدخل مارلو فى حياة جيم .	٥ ـ إحساس جيم بالهزيمة ،
٧ ـ جيم يعمل كاتبا فى أحد الموانى .	٣ ـ ترك السفينة « باتنا » ،

وقد ذهب كونراد إلى أبعد من ذلك ، فلم يترك كل منظر من هذه المناظر كما هو بل تركه معلقا ريثما يتم له العمل فى المنظر الآخر (تشبه هذه الحيلة البارعة ما قام به جيمس جويس فى الفصل العاشر من قصته « عوليس ») فبؤرة هذه العاصفة هى المحاكمة (رقم ٤) ومنها تتفرع الحوادث وتتشعب وتتداخل وتترابط ولهذا نجدها فى منتصف الترتيب الزمنى للحوادث وفى طريقة العرض فى القصة .

ونتساءل : ما الذى كان يرمى اليه كونراد من هذه البلبلة ومن هذا السرد الذى يقفز من موقف لآخر دون مقدمات ويجعل قارىء القصة يبذل فى تتبع حوادثها جهدا شاقا ؟ لقد أراد كونراد ، عن طريق عرض شخصياته من زوايا مختلفة ، أن يعطى للقارىء فكرة عن سيولة الشخصية وتغيرها المستمر . وقد تبدو المواقف جامدة ، والانتقال من منظر إلى آخر بسرعـــة وكأنه تمزيق للنسيج القصة ، ولكننا نرى التلاحق والحركة إذا استعرضنا حوادثها كما فى الشريط السينمائى . وعندئذ ستبدو الشخوص فى حركة مستمرة ، وهذا هو ما أراد كونراد أن يعرضه علينا : حياة الشخوص فى حركاتها . والحياة عنده تعنى الامساك بسيولة الفرد فى تلك اللحظات والمواقف الخارجية التى تظهر فيها شخصيته وما بداخله . وكان كونراد يفتقر فى فنه إلى « تيار الوعى » أو المونولوج الداخلى كما نراه فى قصص فيرجينيا وولف أو جيمس جويس ولهذا استعاض عنه بالتركيز على الفرد من خارجه ورصد حركاته وتصرفاته فى مواقف معينة حتى تمكن من الوصول إلى أعماقه . فهو إذن يعمل من الخارج إلى الداخل . فبكل منظر وكل موقف وكل شخص من شخوص القصة يعطينا شيئا عن حالة جيم النفسية . فانتحار « برايرلى » مثلا يوحى الينا بفشل جيم ، وخيانة « براون » توحى الينا بتخلى جيم عن السفينة « باتنا » ، وإحساس الضابط الفرنسى بقيمة الشرف هو حلم جيم ، واخلاص « جيويل » . (جوهرة) كما يوحى اسمها ، يقابله ماضى جيم الملوث ، أما

القبطان الألمانى للسفينة باتنا فهو الحقيقة فى أقصى صورها ويرمز إلى الخوف الدفين فى نفس جيم وإحساسه بالاحباط . وإذا كان قبطان السفينة يمثل الواقع المؤلم فان مارلو يمثل الواقع الباسم . فموقفه يقابل حب جيم للمغامرة . وعندما يعيش جيم فى أحلامه وخياله يجذبه مارلو إلى الواقع بقسوة فى بعض الأحيان ويذكره بماضيه .

ويقاسى جيم فى القصة لأنه لايستطيع أن يواجه الواقع وفى ذلك المنظر بين شتاين ومارلو ، يقارن شتاين بين الإنسان والفراشة . فالفراشة تقبل الواقع وتعيش فيه . أما الإنسان فيحاول أن يصبح إما قديسا أو شيطانا . فهو يحاول دائما أن يرى نفسه فى صورة لا يستطيع أن يحققها . والسؤال ، كما فى هاملت : حياة أم ممات ، تلك مشكلة المشكلات ؟ أو كيف نعيش ؟ والجواب هو أن نتبع الحلم الذى يحطمنا فى النهاية ونرضخ للواقع ونظل كما نحن لأن فى هذا الاستسلام للواقع خلاصنا . ويعتقد كونراد أن الإنسان مخلوق محدود لما يشعر به من نقص فى عالم لايستطيع أن يفهمه ، ويؤمن بأن القسوة والدمار أشياء ضرورية لحياة الإنسان ، وأن الأمل الوحيد للخلاص من دمار النفس هو تلك الأحلام والأوهام التى يحمى بها الفرد نفسه من الواقع المؤلم . وكما يقول روبرت بن وارين فى مقالة عن « نوسترومو » .

« إن آخر حكمة هى أن يدرك الإنسان أن قيمة ، ولو أنها مجرد أوهام ، ضرورية كضرورة الوهم : وهذا الوهم غالى الثمن . وهو من صنع إنسانيته ، وهو فى النهاية حقيقته الوحيدة » .

ونجد فى « شتاين » (والاسم مشتق من كلمة « صخرة » فى اللغة الإنجليزية) رجل كونراد المثالى الذى يستطيع أن يكون مرشدا للآخرين عن طريق حكمته وإمكانياتها التى لا نهاية لها . فهو يجمع بين القدرة على التأمل والقدرة على العمل الإيجابى والحركة ولهذا فهو يمثل ، فى نظر كونراد ، ما يجب أن يكون عليه إنسان القرن العشرين أو الرجل المتكامل الشخصية .

ولقد أحاط كونراد بطل قصته بمجموعة من الرواة يحدثنا كل واحد منهم بطريقته الخاصة ومن زاويته عن جيم ، وعن طريق تجميع أطراف القصة وأجزائها المختلفة تمكن كونراد من خلق شخصية تتمتع بقسط كبير من الواقعية . وحتى لو أردنا أن نبسط فنه المعقد فى السرد فلن نتمكن من تبسيط الشكل دون أن تتدخل فى المحتوى ، فالفصول الثلاثة الأولى فى القصة يقوم بسردها كونراد ثم يحدثنا فى الفصل الرابع عن جيم لفترة قصيرة ثم يقدم لنا مارلو على أنه الشخص الذى يعرف قصة جيم . وفى الفصل الخامس يحل مارلو محل كونراد ويستمر فى روايته حتى الباب الخامس والثلاثين ونكون قد انتهينا من قراءة ثلثى القصة تقريبا . ويبدأ الفصل السادس والثلاثون بطريقة جديدة فى السرد ، بخطاب يرسله مارلو بعد عامين وفيه يقص علينا ما تبقى من قصة جيم ، ويقوم الشخص الذى تسلم الخطاب بعملية السرد . وفى الباب السابع والثلاثين يصرح مارلو بأن مصدر المعلومات التى فى الخطاب هو « براون » . وينتهى الخطاب وتبدأ قصة مارلو عما حدث فى الباب الثامن والثلاثين . وهذا الفصل الذى يبدأ بتعليق مارلو : «إن القصة كلها تبدأ برجل اسمه براون » يستمر حتى تلتهى القصة بموت جيم .

وتحل الغابة محل البحر فى « لورد جيم » . فهى ترمز إلى ذلك المستودع الذى تنمو فيه البدائية والكسل وإلى صراع الإنسان مع عوامل الطبيعة . فالغابة التى تحيط بجيم فى « باتوسان » ليست جنة عدن فهى مملوءة بجذوع الأشجار الميته وبالاغراء القاتل وبالأزهار التى تستعمل فى الجنازات ولها رائحة تشبه رائحة المنزل المنكوب ويكتنفها سكون رهيب وكأن الأرض قد أصبحت قبرا كبيرا واحدا .

ولم ينجح كونراد فى أن يجعل من جيم بطلا مأسويا لأن جيم لا يواجه واقعه بل يهرب منه دائما ، وآخر صورة لدينا عنه هى الفقرة التى يصف فيها مارلو آخر مقابلة له مع جيم وفيها نقرأ :

«كان أبيض اللون من قمة رأسه إلى أخمص قدمه وظل ظاهرا فى ظلام الليل الحالك خلفه والبحر عند قدميه والفرصة قريبه منه بجانبه — ولكنها خافية. وماذا نقول ؟ هل ما زالت خافية ؟ لست أدرى. لقد كان هذا الهيكل الأبيض يبدو لى فى سكون الشاطىء والبحر وكأنه يقف فى قلب لغز عميق. وكان الشفق يخبو من السماء فوق رأسه، واختفى الساحل الرملى من تحت قدميه أما هو فقد تضاءل حتى أصبح أكبر قليلا من الطفل. ثم مجرد ذرة، نقطة بيضاء صغيرة تشد إلى نفسها كل الضوء الذى خلفه عالم مظلم.. وفجأة ضاع منى».

وهكذا يظل جيم بطلا رومانسكيا تفشل رومانتيكيته فى أن تلحق بواقعيته، أما واقعه فلا يحقق له ما يصبو اليه خياله وظل هذا القصور بين الحلم والواقع يلازمه طوال حياته.

نوسترومو ١٩٠٤

تعتبر قصة «نوسترومو» قصة مغامرات غريبة وجريئة فى استغلالها للاضطرابات الثورية فى جمهورية كوستاجوانا الخيالية فى أمريكا الجنوبية. ويستغل كونراد هذه الخلفية لقصته التى تهتم فى الحقيقة بالصراع بين المثالية الخلقية والاهتمام المادى أحسن استغلال. وحبكة القصة سهلة إلى حد ما ولكنها تكشف عن اغتراب الفرد وعزلته وخاصة إذا ما تشابكت مصالحه وغاياته مع مصالح وغايات آخرين. ولهذا تتسع رقعة المواقف من جراء استغلال كونراد لمادته السياسية والتاريخية والنفسية.

وكان هدف كونراد حتى الآن أن يعزل ما يريد وصفه أو تقديمه ثم يقوم بتحليله تحليلا دقيقا ويبقى طول الوقت بعيداً عنه، وعند ما نصل إلى «نوسترومو» يكون كونراد قد تعلم الشىء الكثير. فالقصة تعتبر خلاصة للتجربة الإنسانية وتتميز بقوة انطباعاتها مما يجعلنا نقول عنه كما قال هنرى

جيمس : « إنه واحد من هؤلاء الذين لايفوتهم شيء» . والقصة مع كل ذلك تنتمي فى بعض أجزائها إلى العصر الفكتورى ، وقد أشار إليها كونراد بقوله أنها « مجهود جرىء » ، فهى تجربة رائدة وطموحه فى ميدان الأدب الانجليزى .

ونستطيع أن نستعرض القصة من وجهة نظر واحدة ونقول أنها محاولة للكشف بلا هوادة عن أثر المصالح والاهتمامات المادية السيء على نفوس الأفراد (فعبارة « المصالح المادية » تتردد فى القصة باستمرار) ، وكيف يمكن لهذه المصالح المادية أن تفسد المجتمع . ولكن وجهة نظر كهذه لاتفسر مافى القصة من تضمينات تفسيراً كاملا . صحيح إن منجم الفضة يتسلط على تشارلز جولد ويفرق بينه وبين زوجته ويستحوذ على اهتمامه كله ، وصحيح إن الفضة تفسد خلق نوسترومو الأمين المخلص ، وإن الفضة هى مايسعى إليها المغامرون من أهل البلد والأجانب الجشعين ، وصحيح أن المصالح المادية وماتتطلبه من استغلال سياسى تفسد فعلا ، ولكن المصالح المادية، من جانب آخر ، تكشف عن مكنون الأفراد وتصرفاتهم . فحكومة « رايبيريا » التى يعضدها رأس المال الأجنبي ومصالح الدول الاستعمارية نراها فى النهاية على أنها رمز للاستبداد والظلم .

وقد يرى بعض النقاد القصة على أنها قصة سياسية ، ولكنها لا تبشر بأيدولوجية معينة ولا تعتبر نوعاً من الدعاية . وتنتهى القصة بمنجم الفضة الذى يعتبر رمزاً للرأسمالية المستغلة والمصالح المادية والأمبريالية الاقتصادية ، ويظل المنجم يسخر من العلاقات الانسانية ويسحقها ويسلب الحياة اليومية الانسانية أعز ماتملك ، وكأن كونراد يوحى إلينا بأن نظاماً آخر من الممكن أن يحل محل هــذا النظام الفاسد المستغل . والإنسان لايستطيع أن يعيش فى معزل عن مجتمعه ولابد له من أن « ينتمى » ، وإذا لم يكن المجتمع ملائماً فلن يكون الاغتراب حلا . وعندما يجد « ديكود »

نفسه وحيداً على جزيرة مهجورة ومعه حمله الثقيل من الفضة التى استولى عليها هو ونوسترومو يدرك أن وحدته لاتطاق : «وبعد ثلاثة أيام كان ينتظر خلالها أن يرى وجه رجل ، وجد ديكود نفسه يشك فى وجوده كفرد ، وينتحر ديكود . وقد وضع كونراد ديكود فى القصة لأنه كان فى حاجة إلى صوته كراو ، يلاحظ ويسجل ، ولكن عندما وجد كونراد أنه لا شىء هناك يستحق التسجيل دفعه إلى الانتحار لأنه لم يستطع أن يجعل ديكود يواجه العدم الذى كان يراه فى دخيلة نفسه .

وفى « نوسترومو » ، كما فى « لورد جيم » نجد أن التسلسل الزمنى يتحكم فى سير الحوادث . وطريقة كونراد فى السير هنا طريقة جديدة ، فنوسترومو نفسه شخصية مركبة ، بمعنى أنه شخصية رسمها المؤلف من الخارج ، وبذلك خلق شخصية منفصلة تماماً عن جسد صاحبها . فنحن نسمع عن المسمى نوسترومو بطريقة جزئية متقطعة . وهذه الأشلاء من شخصيته تتجمع رويداً رويداً ومن زوايا مختلفة وتتآلف حتى تتكشف لنا شخصية كاملة فى النهاية . وعن طريق الزمن الدائرى لا الزمن الطولى أو الخطى يقفز كونراد من حاضر قصته إلى أزمنة ماضية مختلفة وبهذا تمكن من إحاطة شخوصه بتعليقات وحوادث ومواقف بؤرتها تلك الشخوص . ويوضح لنا أسلوب كونراد جزءاً من فلسفته وإحساسه بالتاريخ أثناء صنعه ، وذلك الإحساس بالتاريخ أثناء تكوينه وجريانه ، وهو إحساس يدخل فى طريقة عرضه لأشخاص قصته ويشبه إلى حد ما ، كما بينا ، طريقة تيار الوعى . فالتاريخ إذن « يصنع » ، وهذا مايضمنه كونراد فى قصته ، وكل فرد له وجهة نظر يسهم بنصيبه فى صنع التاريخ سواء نطق بوجهة نظره أم لا ، وكل وجهة نظر تعكس رأياً ، وكل رأى يحمل فى طياته « فعلا » أو « رد فعل » أو نوعاً من السلبية . وبوضع وجهات نظر مختلفة جنباً إلى جنب ، وعن طريق التباين بين وجهة نظر وأخرى ،

وعن طريق جعل كل راو أو سارد فى القصة مشتركا فى خلق القصة وتكوين حوادثها والتأثير فيها ، تمكن كونراد من إعطائنا فكرة عما يعنيه بكلمة « التاريخ » . فالتاريخ فى نظره إذن هو هـذا السيل المتنافر من الحوادث الزمنية والمكانية ومجموع مانفعله أو نفكر فيه كأفراد فى أماكن متفرقة من العالم ونتاج لحوادث متفرقة متضاربة ، وبالتالى مجموع مانقوم به كأمم. ولهذا فلكل فرد أهميته فى هذه السلسلة المترابطة من الحوادث. وقداستطاع كونراد عن طريق عرض قصته من وجهات نظر مختلفة وعلى ألسنة عديد من الشخوص والرواة ومن زوايا زمنية مختلفة أن يتحكم فى مجرى الحوادث وأن يخلق عالمـا صغيراً فى حالة سيولة وتغير مستمر . وعندما جعل شخصياته تلعب دور الراوى ضمن لنفسه عديداً من الروايات والقصص لها ، وهى مجتمعة ، أثر أكبر وأقوى من الأثر الذى قد تخلفه كل واحدة منها على حدة . وهذا النوع من السرد معروف عند أندريه جيـد والدوس هكسلى وجيمس جويس وفيرجينيا وولف. ومن بين رواة قصة « نوسترومو » نجد أولا ، كونراد نفسه وثانياً ، مايقصه علينا كابتن ميتشل وثالثا ، ديكود فى خطابه الطويل ورابعا ، آراء الدكتور مونيجام وخامسـاً ، تلخيص كابتن ميتشل للثورة وأخيراً نوسترومو نفسه .

وتأتى إلينا القصة حتى الجزء الذى نقرأ فيه عن منجم الفضة على لسان المؤلف وعلى ألسنة رواة آخرين بطريقة الاسترجاع أو الارتداد . وفى هذه المتاهة التى يختلط فيها الماضى بالحاضر وفى طريقة السرد التى لاتكف عن اللف والدوران تبدو لنا صورة المنجم المحورية دائماً وكأنها بؤرة ترتد إليها كل المواقف وتدور حولها حبكة القصة . ويشبه منجم الفضة فى القصة « العاج » الذى نراه فى « قلب الظلام » أو فشل جيم فى « لورد جيم » . وقد حرص كونراد على إبراز مغزى الفضة والمنجم فى قصته فى خطاب بعث به إلى صديقه إرنست :

« إن الفضة هى محور الحوادث المادية والخلقية ، وتؤثر فى حياة كل فرد فى القصة . وليس هناك أدنى شك فى أن هذا هو ما قصدت متعمداً . وقد توصلت إلى هذه الفكرة عند ما أطلقت على الجزء الأول فى القصة : « فضة المنجم » وفيه قمت بسرد حكاية ذلك الكنز الغريب فوق « أزيورا » وهى حكاية لا دخل لها إطلاقا بحوادث القصة . وكلمة « فضـــة » تظهر فى بداية القصة الحقيقية وقد حرصت على ذكرها فى آخر فقرة فى « نوسترومو » ، تلك الفقرة التى ربما كانت أحسن مما هى عليه بدون هذه العبارة التى تحتوى على الكلمة الرئيسية » .

وشخوص نوسترومو شخوص غريبة متنافرة كثيرة العدد (قارن « موبى ديك » أو الحوت الأبيض لهيرمان ميلفيل) ومن جنسيات مختلفة ـ أمريكيين وانجليز واسبانيين وإيطاليين وفرنسيين . وتتحدد ملامح كل شخصية وطبيعتها وتصرفاتها بالموقف الذى تتخذه حيال منجم الفضة . ويصف كونراد المنجم فى بدء قصته على أنه يمثل طريقة فى الحياة ويجب أن تكون القدرة على تشغيله رمزاً للنجاح عن طريق المثابرة والجد فى العمل مهما كانت النتائج (قارن « زوربا اليونانى ») .

وفى الوقت نفسه يعتبر المنجم محوراً يستغله كونراد لتحليل الدوافع النفسية والخلقية والسياسية كما يعتبر رمزاً لكل فكرة رئيسية فى أعمال كونراد مجتمعة . والمنجم هو الرمز الذى يظهر بعناد وإصرار فى القصة من أولها حتى آخر فقرة منها ويتضخم معنى الرمز ويتسع ويتشعب حتى يشمل معانى كثيرة تتضخم بدورها وتتشعب حتى تصبح القصة أشبه بالمتاهة وهى تبسط نفسها أمامنا .

وتتسلل فكرة الكنز إلى القصة فى الفقرة الثالثة فى الأسطورة التى تقول إن الانجلو أمريكيين قد ضحوا بحياتهم وهم يبحثون عن « أكوام من الذهب البراق » وهذه الإشارة المقتضبة للكارثة تعتبر نذيراً لقصة منجم

الفضة الرئيسية . ويصبح المنجم وفضته ، وقد قال عنه كونراد فى مقدمته للقصة أنه لامفر منه فى هذا العالم ، المحك الآخير لمُثُل الإنسان وقدرته على مواجهة الواقع والحياة . فالمنجم رمز للتقدم بالنسبة لتشارلز جولد الذى لولا هذا المنجم لفقد إحساسه بالحياة والوجود . وتكون النتيجة أن تفقد مسز جولد عائلها . والمنجم ما هو إلا تسلية لهولرويد ، الأمريكى الذى يمول المشروع ، وسببا فى نجاح مارتن ديكود فى الفوز بحب أنتونيا ، ووسيلة للشهرة فيما يختص بنوسترومو . ويظل المنجم من زاويه أخرى مصدراً للطمع والسلطة فى أيدى الساسة المحترفين ، وأخيراً وبطريقة متناقضة ، مصدراً للتجديد والحياة بالنسبة للدكتور مونيجام . ويرمز المنجم أيضاً إلى كل فشل وإحباط فردى ولهذا يعمل الرمز على مستويات عديدة ، فهو علة ومعلول ، دافع ونتيجة ، وهو تصوير رمزى للعصاب الفردى أيضاً . فهو يمثل الوسيلة التى تمكن الفرد من الحصول على السلطه المادية والثروة وبالتالى يقوى إحساس الفرد بنفسه ويشجع على الإثرة ويدر فوائده بطرق عديدة . وإذا كان كورتز ، فى « قلب الظلام » قد احتفظ لنفسه « برأس » مصنوعة من العاج فإننا نرى جولد (ولا يخفى الإيحاء الرمزى فى إسمه « ذهب ») فى « نوسترومو » يحتفظ بقلب مصنوع من الفضة . والفضة معدن يوحى بالشدة والصلابة والإخلاص والبطولة والروحانية .

ونرى المنجم ، من الناحية النفسية ، يتسلل إلى أعماق بعيدة فى نفوس معظم شخصيات القصة ويصل إلى ما تحت شعورهم . ونراهم جميعاً وقد أحاطت بهم ظروف تدفعهم إلى مطامع مادية تجعلهم يفقدون السيطرة على أنفسهم ما عدا مسز جولد . فبينما تهتم جميع الشخوص بالمنجم من الناحية المادية نراها تهتم به من الناحية الإنسانية ، وبالعواطف التى تتعارض مع المنجم وفوائده . والفضة إلى جانب ذلك كله قوة سياسية واقتصادية ضخمة ، ومن يسيطر على المنجم وعلى الفضة يسيطر على جمهورية « كوستاجوانا » .

وفى علاقته بالمنجم يظهر جولد ، بالرغم من ماديته الواضحة ، كرجل مثالى بينما تبدو الزوجة على النقيض من زوجها . وفلسفتها فى الحياة تتعارض مع فلسفة زوجها التى تقول « إنى أستغل ما أراه » وكأنه يعتقد أن الفضة فى استطاعتها أن تخلق فردوساً أرضياً ينعم فيه الجميع بالسعادة . ومن الناحية النفسية كان اعتقاده « ضرورة نفسيه » لأنه ، بدون منجمه ، لن يصبح شيئاً ، ومن هنا نشأت ضرورة إقنـــاع نفسه بالعمل فى المنجم . وهذه الضرورة ما هى إلا رغبة ملحة فى الانتماء إلى شىء حقيق ثمين أكبر من الفرد ذاته وأقوى ، وحرصاً منه على إثبات ما يعتقد أنه صواب فى نفسه ، وفى التشبث بها قضاء على المخاوف التى قد تزحف إلى نفسه من آن لآخر .

وتختلف علاقة نوسترومو بالمنجم إختلافاً كبيراً عن علاقة جولد به ، فعلاقة نوسترومو بالمنجم علاقة معقدة . فقد كان المنجم بمثابة مصدر رزق لجولد وطريقة فى الحياة ، أما بالنسبة لنوسترومو فهو وسيلة واحدة من عديد من الوسائل التى تمكنه من الشهرة . فهو لا يهتم باستغلال المنجم والاستمرار فى الحصول على الفضة منه ، وشخصيته شخصية مرنة ليس لها جذوراً ولهذا يختلف عن باقى الشخصيات فى القصة باستثناء ديكود . ويطفو نوسترومو وديكود فوق الأحداث والمواقف وليس لهما حدوداً معينة . ولأن المنجم لا يتسلط عليهما بنفس القوة التى يتسلط بها على جولد ، يستطيعان أن يتشكلا بالأحداث أكثر منه أو من أى شخصية أخرى فى القصة .

أما علاقة الدكتور مونيجام بالمنجم فهى علاقة بسيطة ولو أنه من شخصية كونراد المهمة فى القصة ، وفى إخلاصه للمنجم يعتبر أنانياً إلى حد ما فهو يستطيع أن يكفر عن ذنوبه فى الماضى بطريقة واحدة ، وهى إنقاذ المنجم من قرصنة « سوتيلو » . وتظل دوافعه واضحة وبسيطة . وإذا كان له أن يحيا حياة نفسية سعيدة فعليه أن ينتمى إلى المجهود الذى لا بد أن يبذل لانقاذ الفضة . ولكن ماضيه يطارده ويبدو ضعفه فى كل عمل

يقوم به ويحس دائماً بما يطلق عليه كونراد « الإحساس الساحق بالضعف الإنسانى » .

وقد سيطرت الفضة على ديكود بطريقة جعلته يكتب وينشر ما لا يؤمن به . فقد أفسدت الفضة إحساسه باللامبالاة لأنه لم يستطع أن يخدع نفسه كالآخرين . وتعقدت علاقاته بالمنجم ووجد أنه من اشق الأمور على نفسه أن يخفى دوافعه واهتماماته بالمنجم . فالمنجم فى اعتقاده ما هو إلا مهزلة ، ولكن من أجل أنتونيا وجد نفسه مضطرا إلى التصرف بطريقة لا يؤمن بها هو ، وإذا كان ديكود يهزأ من المثاليين ويضحك من الواقعيين ، فإنه يعترف بضعفه هو الآخر ويعلم أن ما يقوم به دوافعه حبه لأنتونيا .

ولم يكتف كونراد بتقديم العلاقة بين أشخاص القصة والمنجم فحسب بل ربط بين كل شخصية وأخرى وجعل الفضة تدخل فى هذه الصراعات وتتحكم فيها بطرق كثيرة . وأهم علاقة هى العلاقة بين ديكود ونوسترومو . فديكود شخص يقاسى من الضياع والفوضى النفسية وينكر حتى وجوده وقيمة إحساساته الذاتية ، ونوسترومو شخص أنانى لا يهمه من وجود الآخرين سوى فائدتهم فى زيادة إحساسه بقدرته وقيمته ونرى ديكود ، بعد أن اعترف باخلاصه وحبه لأنتونيا ، يشك فى قدرته على الإحساس وفى صدق عواطفه وينتحر وهو يسخر من نفسه ومن إخلاصه تماما كما سيحدث لنوسترومو فيما بعد عند ما يسخر من شهرته . ويعلق كونراد على هذا الموقف المعقد بقوله : « وعندما آمن ديكود بذكائه فقط ، كان لا شعورياً يجعل من العواطف واجبات » . وبطريقة مماثلة ، آمن نوسترومو بعواطفه بشدة ، وعند ما وجد أن العواطف قد خذلته بدأ يستسلم للفساد فى نفسه . وعند ما أحس نوسترومو بالوحدة التى يخلفها الخزى والعار وجد نفسه نهباً لنفس المخاوف التى كانت سبباً فى تحطيم ديكود . وهكذا سقط الرجلان فريسة للفضة التى تجتذب ضحاياها إليها بسرعة كما تحطمهم بسرعة معنوياً وجسدياً . وإذا كانت الفضة قد ربطت بينهما فى الحياة فإننا نراها تربط

بينهما فى الموت أيضاً . ويموت نوسترومو فى نفس المكان الذى مات فيه ديكود ولنفس السبب . ويبقى فى النهاية جولد ومونيجام لينعما بالفضة ولكنهما يقفان بمفردهما ، ويقاسيان من الماضى الذى يلاحقهما بلا هوادة ويسيران بين حطامه ، ذلك الماضى الذى سيصحو ، كما يعتقد مونيجام ، ويجعل من المستقبل جحيما .

ومن ناحية أخرى يمكننا اعتبار ديكود رمزاً للفكر ونوسترومو رمزاً للعمل ، وعند ما يحاول نوسترومو أن يتخلص من نزعته الإنبساطية أو ديكود أن يتخلى عن نزعته الذهنية فانهما يحطمان أنفسهما . والمعانى التى تتضمنها القصة أعمق من هذا العرض السريع لها بكثير فقد كان كونراد يؤمن بوجود الشر فى العالم وبالنتائج المترتبة عليه ، وكان يؤمن بأن هذا الشر ، مثله مثل الخير فى العالم ، لايمكن تعليله . فإذا كانت الفضة شيئاً مفسداً شريراً فهى فى الوقت نفسه شىء نافع يجلب الخير والسعادة . والسبب فى فساد نوسترومو يرجع إلى أنه كان محاطاً بأشخاص فاسدين ، ويجب علينا ألا نلوم أحداً فى القصة لكونه شريراً ، فالشر فى هذا العالم جزء من الحياة نفسها ، تلك الحياة التى حاول كونراد أن يمسك بها فى القصة .

٤ — خاتمة :

لقد استطاع كونراد أن يخلق فى قصصه جوا من الغموض والحيرة والترقب لا عن طريق الوصف الجذاب فحسب بل عن طريق الإيحاء الخفى وقوته . ولا يسعنا إلا أن نقول أن فلسفة كونراد يشوبها شىء من تشاؤم القرن التاسع عشر ، ذلك التشاؤم الذى يميز قصص توماس هاردى . ولكن كونراد لا يلقى اللوم على الكون فى مصير الإنسان ، حيث أن الكون ذاته عاجزاً مثل الإنسان عن مقاومة هذا المصير أو تحدى قوانين الطبيعة الحديدية التى لا مفر منها فالقدر يلعب دوره فى حياة الناس وفى تفكيرهم

وفى عقولهم وينعكس على العالم الذى تخلقه عقول الناس . وربما كان هناك آلهة ولكن إرادتها بعيدة عن أعيننا وكل ما تطلبه الآلهه منا هو الاستسلام والخضوع لإرادتها . وهذا الرأى يجعله مهتما بنواحى الضعف فى الإنسان أكثر من اهتمامه بنواحى القوة فيه . ومن الغريب أننا لا نجد فى قصصه « أبطالا » بالمعنى الشائع للكلمة ، تلك الشخوص التى تتغلب على ضعفها بشجاعتها وصبرها ومثابرتها وتحاول أن تطوع الحوادث لإرادتها . وعند ما أمعن كونراد النظر فيما حوله ، يبدو أنه لم يلحظ سوى الجبن والفساد والحيرة والشر . وكونراد لا يحاول أن يعطى تعريفاً للشر ، ويراه فى أبسط صوره ، على أنه شىء موجود فى العالم الطبيعى ذاته وخاصة فى البحر :

« هناك أوجه كثيرة لخطر العواصف والمغامرات ، ومن آن لآخر يطفو على سطح الحقائق هدفها المشؤوم وظلمه — ذلك الإحساس الذى لا يمكننا تعريفه والذى يفرض نفسه على عقل الإنسان وقلبه وهو أن هذه التعقيدات فى الحوادث أو هذه الضراوة فى الطبيعة تأتى إليه بغرض الإيذاء وبقوة لا يستطيع السيطرة عليها ، بقسوة لا يمكن كبح جماحها ، تأتى إليه وهى تنوى أن تنتزع منه الأمل والخوف ، وألم الإجهاد ، واشتياقه للراحة : وهى تنوى أن تسحق ، تدمر ، تلاشى كل ما سمعه وعرفه وأحبه وتمتع به وكرهه ، كل ماهو ضرورى وثمين - أشعة الشمس الدافئة والذكريات والمستقبل - وهذا يعنى أنها سوف تمحو كل هذا العالم الثمين برمته بعيداً عن نظره عن طريق ذلك الحدث البسيط المفجع الذى يسلبه حياته — الموت » .

ونرى أشخاص قصصه تخدع أنفسها بآمال زائفة أو تجهل طبيعتها وفى النهاية إما أن يرضخوا لضعفهم السطحى أو يستسلموا لتلك القوة المدمرة التى تكمن فى الطبيعة ذاتها .

وكل قصص كونراد مأسوية مفجعة لأن عقله كان يتسلط عليه إحساس عميق بالأسف والحسرة ، فأجمل الأشياء وأحسنها تموت دون أن تحقق

شيئاً ، وأنبل الغايات والآمال لاتتحقق ، وفي كل مكان كان يرى الإنسان ، بالرغم من رغبته الصادقة في الحصول على السعادة ، يخلق لنفسه ولغيره مواقفاً من الألم والبؤس والشقاء . فهناك جو خانق حزين يرفرف على كتبه دائماً ، فالناس في غربة ومعظمهم فريسة للخداع والحيرة وقليل منهم ، وفي النادر ، من يستطيعون أن يخترقوا هذه الحواجز السميكة من الأنانية والجهل ويتحرروا من اغترابهم لينعموا بالعطف والحب والفهم والصداقة .

وكان كونراد ينتقي ضحاياه من الناس العاديين الذين تحطمهم الأقدار ويحلو له تصويرهم كقطيع من الذئاب ينهش بعضها البعض . وتعمل معظم شخوصه تحت ظروف عصيبة غير عادية ويدفعه حب استطلاعه إلى ملاحظة عملية التآكل الذهني والخلقي وإلى مراقبة شخوصة وهي تحاول أن تتغلب على خداع النفس وضعفها ، وعالم كونراد ليس بالعالم المتمدين المنظم الذي استطاع الإنسان أن يتغلب على ضراوة الطبيعة فيه ، ولكنها الحياة الأولية التي يواجه فيها الإنسان الطبيعة الثائرة ، تلك الحياة التي تجعل أصلب الناس عوداً يتكسر تحت ضغط قسوتها . وإذا كان لكونراد القدرة على وصف الطبيعة بروائحها القوية وأسرارها الغامضة وقوتها على اجتذاب ضحاياها إليها ، فقد كان له أيضاً القدرة على وصف ذلك الإحساس الغامض الصوفي الذي يوقظ في الناس الشعور بضرورة التماسك والتضامن والحرص على هذا الرباط الذي يؤلف بينهم وبالتالي يربط الجنس البشري بالعالم المتطور .

لقد كانت نقطة الضوء البيضاء الصغيرة هي أهم مايشغل بال كونراد في ظلمات الضياع والجهل فقد كان على العكس من د . هـ . لورنس الذي كان يشعر بقدسية الظلام واللاوعي وكان يصر على هذه الحالة . لقد كان كونراد يريد زيادة هذه الرقعة الصغيرة من النور والضوء حتى تشمل الوجود كله ، ولكن أمله في إتساع رقعتها كان ضعيفاً . كان يعتقد أن ماتنفذ إليه بصيرتنا

ومايصل إليه علمناماهو إلا قطع ضئيلة متناثرة من الضوء إذا ماقورنت بذلك الحزام الكثيف من الغموض حولنا ، ذلك الحزام الذى يجعل الكون محيطاً من التيه المبهم . وقد اعتنق كونراد هذه الفكرة بحماس شديد حتى أنها أصبحت بالنسبة له حقيقة ميتافيزيقية ، إلا أنه كان يعتقد اعتقاداً قوياً مماثلا بالقوة التى تدفع الإنسان لاغتصاب معنى منها رغم اقتناعه بعبث المحاولة وكما يقول مارلو فى « قلب الظلام » : « عجيب أمر هذه الحياة ! تدبير غامض للمنطق القاسى لغرض لانفع فيه . وأقصى مايمكنك أن ترجوه منها هو بعض المعرفة لذات نفسك . » وعلى جانبى هذا التناقض الظاهر كان كونراد يقف متمرداً على القرن التاسع عشر وحدوده ، ذلك القرن الذى نشأ فيه وترعرع . فقد كانت تجاربه ومامر به فى أوروبا الشرقية تأبى عليه وتقف حائلا بينه وبين تقبل فلسفة التفاؤل المصحوبة بإيمان متزايد فى عصر ذهبى أو فى إمكان تحقيق فردوس أرضى يرفرف عليه الرخاء والسلام . فقد كانت فكرة التقدم بالنسبة له أقل الأوهام دواماً . ومن بين معاصريه فى انجلترا كان كونراد يخص جورج برناردشو بأوفر قسط من احتقاره ، ولم يحظ شو منه بأى قدر من التعاطف . لقد كان شو هو الصورة المثالية للعقلية الغربية المتحررة التى تؤمن بالتقدم وبإمكانية الوصول إلى الفردوس الأرضى . كان شو يثير حفيظة كونراد عليه لانشغاله واهتمامه بالإصلاح الاجتماعى والسياسى ولدعوته لخلق جيل جديد من البشر عماده «السوبرمان»، ولاعتماده المطلق على الجدال المنطقى الذهنى ، وأخيراً لروح المرح والدعابة التى اشتهر بها شو فى كتاباته وحياته . فقد كانت فكرة إعتبار الحياة وكأنها مناظرة جدلية يمكن أن تناقش فيها المشاكل ويحسم أمرها تقلق كونراد وتهز كيانه . وقد تأكد كونراد من هذه الفكرة فى أول قراءة له لشكسبير فقد كانت الحياة حلماً يجب أن يعيد الخيال كتابته ، وفى اللحظة التى يضعف فيها الانسان ولا يقوى على بذل الجهد يغوص إلى العدم وتنتهى الحياة . فالتجربة

لاشكل لها ولا هدف ، وعلى أى الأحوال لابد للإنسان من أن يسمح لها بأن تغمره حتى يمكنه أن يحيا حياة البشر . وقد تقبل كونراد الحياة من أقسى زاوية ممكنه ، ولم تكن الحياة حلوة أو مرة ، بل كانت ، فى حد ذاتها ، بدون معنى أو قوة خلقيه ؛ لقد كانت الحياه بمثابة المادة الخام التى لاتخلق لنفسها هدفاً أو معنى . ولكن المبدأ الخلاق المتأصل فى الطبيعة الإنسانية له القدرة على تشكيل مادة الحياة وخلق هدف لها ، إلا أن المبدأ الخلاق كثيراً مايراوغنا ويعمل فى دوامة هائلة من عدم اليقين . وكانت هذه الفكرة شيئاً كريهاً بالنسبة للمزاج الغربى فى القرن التاسع عشر . لقد كان فورستر مثلا وهو خير من يمثل الطابع الغربى فى ذلك الوقت ، يؤمن بالوجود « المبادى» للبادىء الخلقية فى العالم ولاغرو أنه كان يرى فى أعمال كونراد نوعاً من الإبهام والغموض ، وربما لا شىء على الإطلاق خلف أو تحت زخارف كونراد اللفظية . لقد كان حكم فوستر على كونراد حكماً مسبباً بالحيثيات والأدلة ، ويمثل حكم العصر ذاته أو حكم إنجلترا الذى نزل بها كونراد ، قادماً من المفازة البولندية والتى ظل فيها غريباً رغم طول مدة إقامته .

وإن كان كونراد لم يرض بفلسفة القرن التاسع عشر ومذاهبه إلا أنه صور ماسيكون عليه القرن العشرون ، ذلك أن إليوت وأونيل الذين ولدا بعد كونراد بثلاثين عاماً تأثرا بفلسفته إلى أبعد . فشخوص إليوت فى شعره المبكر من « بروفروك » إلى أشباح الشخوص التى تسكن المدن فى «الأرض الخراب» و «الرجال الجوف» يقاسون من عذاب العزيمة الضعيفة والإرادة الضامرة التى كانت تشل حركات « المابر » و « جيم » فى قصص كونراد . ورجال كونراد الذين يقاسون من الوحـــدة والحيرة على ظهر السفينة « النرجس » ، تتقاذفهم الأمواج ويلعب البحر بسفينتهم يذكروننا برجال السفينة « جلينكيرن » فى مسرحية « الغوريلا » أو « القرد الكثيف الشعر »

لأونيل وهم محبوسون فى جوفها. ويذكرنا غوص أونيل فى نفوس شخصياته وعزلهم عن المجتمع بغية دراستهم عن كثب واستغراقه فى تكشف نفوسهم ودوافعهم النفسية بمحاولات كونراد فى تصوير الصراع فى الفرد بعيداً عن مجتمعه أو فى عالم لامعنى له. أما هنجـــواى، الذى ولد بعد كونراد بأربعين عاماً فقد ورث منه فكرته عن بؤس العالم وخلوه من الدفء والإخلاص، ذلك العالم الذى جعل منه مسرحاً، كما فعل كونراد، تتصارع فيه الإرادات والشخوص ويتوقف صعودها أو هبوطها على المواقف الحرجة وقدرتها على مواجهة الأزمات والصمود فى وجهها.

ولقد سلبت الحرب العالميـة الأولى تفاؤله كما سلبت الإنسـان ثقته بنفسه. وحلت حالة الضياع والشعور بانعدام الحيلة والقدرة محل الثقة فى غرض نبيل للحياة الإنسانية الهادفة. وبدلا من ثقة الإنسان بنفسه وبكماله، تلك الثقة التى ألهمت الكتاب الرومانتيكيين وكتاب العصر الفكتورى، نجد شعوراً غامضاً بعجز الإنسان عن مقاومة التيارات الخفية الشريرة التى تعتمل فى نفسه والتى تجعله عاجزاً عن صد تيارها المدمر.

وقد نجح كونراد فى تصوير هذه الأفكار فى قصصه كما كان لها أثرها فى إضفاء طابع مميز عليها ساعد فى ترويض إحساس معاصريه وشعورهم. أما من الناحية النفسيه فيمكننا اعتباره رائداً وخالقاً للوعى الحديث، «لقد كان كونراد»، كما يقول أحد النقاد، «واحداً منا، قبل أن نظهر على مسرح القرن العشرين».

إن الشك الذى ظل يلازم كونراد طوال حياته والذى خلفته تجاربه الأولى كان عوناً له فى حياته الأدبية، فقد تمكن عن طريقه من أن ينظر إلى الحياة من زاوية معينة فى مأمن من أن تخدعه مظاهرها الكاذبة. فقد كان يبدو له أن رخاء العصر ونجاحه ما هما إلا انتصارات مؤقتة فى لعبه طويلة تتحكم فيها احتمالات تاريخية معقدة. وكانت هذه اللعبة، فى اعتقاده، مباراة

لاستغلال الفقير ، وتحقيق المكاسب والمسالب من جانب الإستعمار في أقنعته المختلفة ، وفي الإنتصارات التي تحققها الأساليب التكنولوجية الحديثة . وكان يرى أن المجتمع ، والتاريخ والعالم الخارجي والمظاهر كلها عوامل متغيرة خداعة ، تمنح الإنسان الثقة والتأييد يوماً ثم تسحب هذا التأييد منه فجأة فتجعله كالذي يقف فوق الرمال التي تغور تحت قدميه . وفي النهاية يضطر الإنسان إلى الرجوع إلى ذاته ليكتشف في نفسه القوة التي تعينه على أن يقاوم سوء الحظ ويتغلب عليه — وعملية الكشف هذه تحددت بدقة متناهية في قصصه كلها . وليست هذه الكوارث والأزمات نتيجة لما يتعرض الإنسان له من الخارج ، بل هي نتيجة للشرور التي تعمر بها النفس البشرية ؛ فقد خبر كونراد روح الشر الكامنة في الإنسان وكان لها صورة حية في نفسه. أما الشرف والوفاء والمثالية والشجاعة وروح التعاون فقد تكون المثل التي كان يقدرها ، ولكنها كانت على أحسن الفروض ، مثل مغرية تقف بعيداً عن أرض المعركة الحقيقية ، فقد كان على شخوصه أن تتعلم أن تعيش كدكتور جيكل ومستر هايد أولا وبالتالي مع الشياطين والقتلة والجبناء والخائنين حولهم وفي داخلهم . وتحت هذا الكوم كان يتربص أشد الخطايا السبع فتكا — الكسل — الذي يصيب الإحساس الخلقي بالشلل والموات ، وينخر في الإرادة وينساب إلى النفس البشرية بخطوات خفية . ولم يسمح كونراد لنفسه بالرغم من كل هذه المخاطر أن تدوسه أقدام هذه الرؤا المفزعة ، فقد كانت هذه الحالات هي الظروف الطبيعية التي كان يعمل في إطارها ومن هذه الظروف تولدت مناظره ومواقفه وانتظمت حبات كلماته. وفي قصصه لم يحاول كونراد استبعاد أعدائه بل أجبرهم على أن يمتثلوا لأوامره ونواهيه ، فقد إحتضن في فلسفته الغريبة الخير والشر معا وجعل منها عقيدته ، تلك العقيدة التي كانت تقول أن العالم قد يكون في آخر الأمر شيئاً لا يمكن تفسيره إلا أنه عالم يتيح الفرصة للإنسان لكي ينمي قواه

وقدراته . وقد يكون الكون بعيداً عن التأمل الدينى أو فيما وراء التخيل الفلسفى ، إلا أنه مشحون بالحركة الدائبة الدرامية . ولهذا يمكننا أن نعتبره مؤرخ القضايا الخاسرة ، وما يعوضنا عن الخسارة هو طريقة عرضه للأسباب التى أدت إلى الخسارة . ويسجل لنا كونراد فى كل قضية من قضاياه ذلك الثمن الغالى الذى يدفعه الإنسان لكونه صاحب عقل وضمير وقدرة على التخيل ، وهذا الثمن هو ثمن آدميته أيضاً .

لقد جعلت القوى المدمرة فى الطبيعة الإنسانية أمر الغوص فى التجربة النفسية صعباً وخطراً ، ولكنها لم تجعله أمراً مستحيلا . فحتى « ديكود » وأمثاله لا يختفون قبل أن يحققوا ذواتهم ويؤكدون وجودهم . فقد كانت مهمة كونراد هى أن يواصل تقشير الحياة حتى يصل إلى لبها وجوهرها ثم يعرضها علينا ويسألنا عن مغزاها . لقد بدأ كونراد حياته بفكرة تقبل أسوأ ما يمكن فى الحياة تقبلا غريزيا ، ثم أخذ يبلورها ويشتغلها حتى تحولت من دافع غريزى إلى عقيدة ثابتة ، ثم واتته فرص كثيرة لكى يستغل فيها هذه الموهبة . وأمدته حياته العصيبة القاسية بسلسلة من الأزمات المؤلمة : تحطم أسرته فى بدء حياته واندحار وطنه ، وحياته الرتيبة المملة ووحدته فى البحر على ظهر السفن . والآلام النفسية والقلق الذى عانى منه عندما تغيرت حرفته من ملاح إلى كاتب قصصى .

وإذا كانت حياة كونراد رمزاً للتصميم والكفاح فإن قصصه تعد انتصارا للخلق الفنى والإبداع التخيلى وكما يقول :

« إن من يقرأون كتبى يدركون ما أومن به ، وهو أن العالم ، العالم الزمنى ، يرتكز على بعض الأفكار البسيطة جداً ، وهى بسيطة للغاية ، حتى أنها تبدو قديمة قدم الجبال . والعالم يرتكز ، على وجه الخصوص ، على فكرة الإخلاص ولم يحرك مشاعرى سوى الصداقة والإخلاص بين إنسان وآخر . »

جوزيف كونراد: المراجع

JOSEPH CONRAD

1—Baines Jocelyn: Joeseph Conrad, New York, 1960.

2—Conrad, Jessie : Joseph Conrad and His Circle, New York, 1935.

3—Conrad Jessie : Joseph Conrad As I Knew Him, New York, 1926.

4—Ford, Ford Madox : Joseph Conrad, A personal Remembrance, Boston, 1924.

5—Gordan John Dozier : Joseph Conrad, The Making of a Novelist, Cambridge, Mass., 1940.

6—Guerad, Albert J. : Conrad the Novelist, Cambridge, Mass., 1958.

7—Hewitt, Douglas : Conrad : A Reassement, London, C. U. P, 1952.

8—Leavis, F. R, : The Great Tradition, London, 1948.

9—Moser, Thomas : Joseph Conrad, Achievement and Decline. Cambridge, Mass., 1957.

10—Van Ghent, Dorothy : The English Novel : Form and Function, New York, 1953.

Selected Periodicals :

Joseph Conrad in Polish eyes, The Atlantic, by Czeslaw Milosz, November, 1957.

Story and Idea in Conrad's The Shadow Line, The Critical Quarterly by Ian Watt, Summer 1960.

Trial by water : Joseph Conrad's The Nigger of the Narcissus, Accent, Spring, 1952, by Vernon Young.

Joseph Conrad : Chance and Recognition, Sewanee Review, Winter. 1945. by Morton Dawen Zabel (LIII, pp. 1-22).

الفصل الثالث

الحياة هالة نورانية

ڤيرچينيا وولف

١٨٨٢ — ١٩٤١

فيرجينيا وولف

١٨٨٢ – ١٩٤١

الحياة هالة نورانية

١ – مقدمة :

ترتكز شهرة فيرجينيا وولف على دعامة لا تمت لفن كتابة القصة التقليدى فى شىء ، ويمكننا تقييم أعمالها عن طريق قدرتها التى تنحصر فى إعتبار القصة وكأنها حالة من الإحساس المستمر الآنى وليس عن طريق قواعد كتابة القصة — فهى لم تكن تحذق فن سرد (الحدوته) التى تعتمد اعتماداً كبيراً على رسم الشخوص والحركة الخارجية . فقصصها بوجه عام تصوير للحاضر الذى تعيشه شخوصها وإنعكاس لتلك اللحظات العابرة فى حياة الإنسان وتسجيل للحظات النشوة الخاصة . ولم تتخل فيرجينا وولف أبدا عن الوهم اللذيذ الذى كان يدفعها إلى الاعتقاد بأن شخوصها من هذا الصنف من الناس الذى يستجيب لخلجات النفس والمشاعر . ولأنها لم تعر عالم الواقع المادى من حولها أى اهتمام ، نجدها تتغاضى عنه تارة وتشك فى قيمته وحقيقته تارة أخرى ، ولهذا تفضل طريق البحث عن سر الحقيقة والسعى وراء هدف يراوغها بدلا من السعى وراء الحقائق الخارجية الملموسه . وحاولت فى معظم إنتاجها الأدبى أن تكشف عن سر تلك الحقيقة الروحية الصوفيه التى تكمن خلف ستر من تجارب الحياة وتقول :

« ما الذى تعنيه بكلمة « الحقيقة » ؟ يبدو أن الكلمة تعنى شيئاً لا يستقر على حال ، شيئاً لا يمكننا الاعتماد عليه ، شيئاً يمكننا أن نجده الآن فى طريق مترب ، وأحياناً فى ورقة من جريدة ملقاة فى شارع ، وأحياناً فى زهرة فى

الهمس ، وأحياناً تضىء الطريق لمجموعة من الناس فى حجرة ، وأحياناً تضفى مغزى على قول عابر »[1] .

والعالم فى نظرها عالم صور وعالم أسرار . صور تمر سراعا ، وأسرار دفينة فى نفوس أصحابها وفى الأشياء من حولها — وتعبر فى قصصها عن العالم بهذه الصورة الروحية فيما يشبه الشعر الغنائى أو ما يشبه التراتيل التى تتسم بالسمو الصوفى . وتستعين فى تبيان هذه الصور بانطباعات تقتنصها تباعاً من حاضر شخوصها وتضفى عليها رموزا ملهمة تزيد من إيحاءاتها ومغزاها . وإذا كانت هذه الرؤى لا يمكن الاحتفاظ بها لوقت طويل ، فللفن — كالرسم والتصوير والشعر والقصة — القدرة على حبسها والاستفادة منها ، وإذا كانت هذه اللحظات العابرة ، لحظات النشوة الخاصة ، مهمة فى حد ذاتها ، فإن ما يفعله بها الفنان أو الإنسان هو الأهم .

وقد كانت فيرجينيا وولف شاعرة مرهفة الحس ينقصها الدراية بفن كتابة الشعر ولهذا أصابها الإحباط إلى حد ما فى كل ما كتبت نثرا . فنحن نجد فى أسلوبها النثرى فى قصصها خصائص الشعر الغنائى وومضاته وعذوبته ومادته . ولما كان ميدانها ووسيلتها الكلمة المكتوبة بكل ما تحمل من إثارات وإيحاءات سحرية عن طريق اللون وتوافق الأنغام فقد اتجهت لكتابة القصة وتحدد بذلك مجالها ، وربما تستطيع القصة فى المستقبل أن تستفيد من هذا الأسلوب الشاعرى وتجمع بين خصائص النثر الفنى فى القصة والأسلوب الشاعرى فى القصيدة ويحدث التزاوج السعيد بين القصة والقصيدة على غير ما ألفناه فى الملاحم ، وقد اقترب القصصى الايرلندى جيمس جويس من هذا اللون من النثر الشاعرى فى قصتيه « صورة للفنان فى شبابه » ،

---

(١) من محاضرة لها عام ١٩٢٨ ـ أنظر
Daiches D. : The Present Age, London, 1958, p. 88.

« عوليس » . وإن كانت فيرجينيا وولف قد أهملت الحركة الخارجية والصراع فى شخوصها فقد نجحت فى نقل هذه الحركة إلى داخل العقل نفسه الذى أصبح مسرحاً لتفاعل الأفكار واستقبال الانطباعات الحسية المختلفة التى تنقلها اليه الحواس الخمس ، وتقول فى مقال لها عن القصة الحديثة :

« تأمل ذاتك من الداخل وسيبدو لك أن الحياة بعيدة كل البعد عن هذا . إفحص لفترة قصيرة عقلا عادياً فى يوم عادى . فالعقل يتقبل مالا يعد أو يحصى من الانطباعات ، منها التافه والخيالى والزائل ، ومنها ما ينقش بصلب حاد . وتأتى هذه الانطباعات من جميع الاتجاهات ، سيل مستمر من الذرات التى لا حصر لها ، وعندما تهبط هذه الذرات ، وعندما تتجمع لتعطى معنى ليوم الاثنين أو الثلاثاء ، نبدأ فى الاهتمام بأشياء لم نكن لنعيرها إهتماماً فى الماضى ، وندرك أن اللحظة الهامة ليست هنا بل هناك ... ألا ينحصر عمل الأديب فى نقل هذه الروح المتغيره التى لا نعرفها ولا نستطيع تحديدها ؟ » [1] .

٢ — مبانيها وفنها القصصى :

وقد ولدت فيرجينيا وولف فى ٢٥ يناير عام ١٨٨٢ قبل مولد جيمس جويس بأسبوع واحد (٢ فبراير عام ١٨٨٢) وتوفيت فى نفس العام الذى توفى فيه جويس ، عام ١٩٤١ . وكانت سليلة عائلة عريقة فى الأدب فكان والدها « سير لزلى ستيفن » أديباً وفيلسوفا ومعلماً ومحررا لمجلة « كورنهيل » وجامعاً للمرجع القيم « قاموس السير الوطنية » كما كان متزوجاً من صغرى بنات القصصى الفكتورى المعروف ثاكرى صاحب « سوق الغرور » . واستمدت فيرجينيا وولف ثقافتها من مكتبة والدها وكان أساتذتها من

---

(١) Woolf, V. : The Common Reader, London, 1929, p. 189.

أصدقائه من المفكرين والأدباء . وتذكر فرجينيا وولف أنه عندما كانت فتاة صغيره أعطاها والدها ، وكانت قد انتهت من قراءه مجموعة من الكتب من مكتبته ، الجزئين الخامس والسادس من مجموعة المؤرخ « جيبون » « تداعي وسقوط الأمبراطورية الرومانية » . ولقد أضافت فيرجينيا وولف إلى القصة الإنجليزية ما حصلته من الأدب الكلاسيكي الإنجليزي والفرنسي وأضفت على أسلوب النثر القصصي حساسية فائقة وشاعرية نادرة وأناقة في الأسلوب . وقد قرأت برجسون ومارسيل بروست وجيمس جويس وتعلمت منهم الشيء الكثير وأصبحت أعظم كاتبة للقصة في القرن العشرين ، كما طورت استعمال تيار الوعي في القصة واستغلته استغلالا رقيقاً بنوع من الحساسية المرهفة .

فمن بروست استعارت فكرتها عن الشخصية السائلة المتغيرة ، وعن النفس التي هي « حركة » أو « عملية » مستمرة متغيرة من حالة إلى حالة أخرى وأبرزت هذا في فكرتها عن النفس المتعددة . وقرأت « عوليس » لجيمس جويس وكانت تنشر في مسلسلات في عام ١٩١٩ واقتبست منه طريقته في تبسيط وضغط « الحدوته » وبسط وتوسيع إدراك الفرد وانطباعاته والتغاضي عن رسم الشخوص من الخارج وفكرته عما يجرى داخل مسرح العقل من تداعي المعاني والانطباعات التي تجلبها الحواس . واستجابت روحها الشاعرية لأسلوبه النثري الذي يزخر بالإيحاءات والرموز ويتميز بالسيولة .

وربما جف خيالها إذا ما حاولت المضي في سبيل هـ . ج . ويلز أو بينيت وربما كان طريقهم محفوفا بالأخطار بالنسبة لعقلية مرهفة كعقليتها ولهذا نبذت اتجاه من أطلقت عليهم « الماديين » فقد كانت الشخصية الخارجية بمثابة غلاف شفاف تستطيع أن تنفذ منه إلى الحقيقة العارية الكامنة في شخوصها وتصل إلى أعماقهم وتكتشف أفكارهم ومشاعرهم وانطباعاتهم . وتقول

« إن الحياة هى أهم شيء . ولا شيء سوى الحياة . طريقة اكتشاف حالة الإحساس المستمرة هذه . » وأصبحت مادتها هى المادة الخام التى تكونها الذرات فى وعى شخوصها — أفكارهم ، مشاعرهم ، حصيلتهم من الحواس الخمس — تصبغها بألوان خيالها الزاهية وتحولها إلى صور متتابعةعن طريق حساسيتها الشاعرية الفائقة ثم تصقلها فى كلمات تستطيع بها أن تنقلها إلينا بنفس التتابع وبنفس الحيوية التى سجلتها بها . وهـــذا هو ما تعلمته من برجسون ومن تفريقه بين الزمان الآلى والزمان الذاتى أو الدوام .

وكانت فيرجينيا وولف تخجل من المجتمعات وتميل إلى الصمت أحياناً ولهذا كانت تتذبذب بين الحزن تارة والمرح تارة أخرى . ويعزو أحد النقاد هـذا التقلب فى مزاجها وحيرتها وحزنها إلى وفاة والدتها وكانت فيرجينيا وولف تتعلق بها، وربما نرى صورتها فى شخصية مسز رامزاى فى قصتها «إلى الفنار ». ويخيل إلينا أنها قد شعرت ، بعد وفاة والدتها ، بأن الحياة قد غدرت بها مما دعاها إلى التريث والحرص فى إنتقاء أصدقائها إلا بعد فترة طويلة وعدم التعلق بهم . وتموت اختها الكبرى أثناء ولادة طفلها بعد وفاة والدتهما بوقت قصير وخلفت هذه الحادثة أيضاً فى نفسها جرحا غائرا لم تبرأ منه وإحساسا أعمق بأن الحياة ماهى إلا خداع . ويموت الوالد فى عام ١٩٠٤ ويصبح لأفراد العائلة الأربعة ثروة لا بأس بها ويقومون بشراء منزل فى حى « بلومزبرى » وهو حى فى مدينة لندن يقطنه مجموعة من الأدباء والفنانين وأصبح لهذه المجموعة فيما بعد اسم معروف فى الأدب الإنجليزى الحديث . وتميزت جماعة « بلومزبرى » بالتباعد والتعالى إلى حد ما وكان معظم أفـــرادها من العقلانيين وأصحاب الأفكار الجديده والمتكلفين وأصاب فيرجينيا وولف نوع من الإنهيار العصبى فى عام ١٩٠٥ وكانت ضعيفة الجسد مرهقة ، وسافرت إلى أوروبا للنقاهة . وهناك راعها جمال اليونان وما لحضارتها القديمة من مغزى وتمكنت من إستعادة صحتها

ولكنها لم تنعم بها طويلا فقد صدمت مرة ثالثة لوفاة أخيها « توبى » الذى لم يستطع جسده الهزيل أقاوم حمى التيفود التى أصيب بها اليونان .

وعادت فيرجينيا وولف إلى إنجلترا وألقت بنفسها فى دوامة الأعمال الأدبية الكثيرة فكانت تكتب المقالات وتلقى المحاضرات وتناضل فى سبيل حقوق المرأة وبدأت تعمل فى كتابة قصتها الأولى « رحلة إلى الخارج » ، وانتهت من كتابتها فى سبع سنوات . وفى هذه الأثناء أصبح لجماعة « بلومزبرى » كيانها وإن لم تتضح ملامحها كلية . وكان ليتون ستراتش من بين أعضائها ثم انضم إليها روجر فراى الكاتب المسرحى وليونارد وولف (الذى تزوج فيرجينيا وولف عام ١٩١٢) وكلايف بيل ومانيارد كينيس وليدى أوتولاين موريل وفورستر . وقد تناول كثير من النقاد هذه المدرسة بالدراسة ويكفى أن نقول أنه لولا نشاط فيرجينيا وولف وذكاؤها لما قدر لهذه المدرسة أن يظل اسمها معروفا أو تسجل فى تاريخ الأدب .

وكان للحرب العالمية الأولى أثرها الكبير فى تحطيم صحة فيرجينيا وولف وروحها المعنوية أثناء هذه المجزرة البشرية واضطرت إلى ترك مدينة لندن التى كانت تحبها ورضخت للظروف المحيطة بها واتخذت لنفسها مسكنا فى رتشموند حتى تستطيع ، ولو أنها قريبة من لندن ، أن تتمع بحجرة هادئة تفكر فيها وتكتب . وحاولت فى هذه العزلة والهدوء أن تخلق جوا متكاملا بوضع القطع المتناثره بعضها بجوار البعض الآخر فى محاولة لاكتشاف معنى الحياة . وتوضح لنا مذكراتها هذه المحاوله أروع توضيح كما أحضرت معها من لندن مطبعة كانت العائلة قد اشترتها وهذه مغامرة جديرة بالتسجيل لأن دار طباعة «هوجارث» أصبحت ملاذا لأدباء الطليعة وكان طابعها الإنتقاء وليس لها سياسة معينة بل كانت تأخذ على عاتقها تشجيع الأدباء المحدثين والمجددين .

وقد نشرت فيرجينيا وولف قصائد للشاعر ت. س. اليوت وكاترين

مانزفيلد قبل أن يحرزا الشهرة وتدر كتبهم أرباحا على الناشرين . ونشرت مطبعة « هوجارث » كذلك قصصاً لفير جينيا وولف ونجحت فكرة المطبعة واتسعت دائرة اختصاصها وضاق بها المنزل فى رتشموند وانتقلت أخيراً إلى لندن ودرت على أصحابها دخلا متواضعا ولم تحقق أرباحا كثيرة فى بادىء الأمر . وبالرغم من الكتب الكثيرة التى نشرتها فيرجينيا وولف فى حياتها فلم يتسن لها أن تعيش إلا لفترة قصيرة فى حالة مالية رغيده . فقد نشرت « رحلة إلى الخارج » فى عام ١٩١٥ وبعدها «الليل والنهار» فى ١٩٢٠ ثم «الاثنين والثلاثاء» فى ١٩٢١ وهو مجموعة من المقالات : وفى عام ١٩٢٢ نشرت «حجرة يعقوب » وفى هذه الكتب لم تخرج إلينا فيرجينيا وولف كما يجب ، فقصتها « رحلة إلى الخارج » قصة تقليدية من حيث الحبكة ورسم الشخوص ، قصة فتاة ساذجة تدرك العلاقة بين الجنسين وتقع فى الحب ولكنها تتوفى بعد إصابتها بالحمى قبل أن تحقق أحلامها . وشخصية الفتاة مرسومة بعناية والفكرة المحورية فى القصة تدور حول سر الحياة والموت وتوحى إلينا فيرجينيا وولف بأن السر يكمن فى أعماق الوعى .

ولن نستطيع أن ندرك أهمية فرجينيا وولف ككاتبة قصصية إلا بعد «مسز دالواى» فى عام ١٩٢٣ فبظهور هذه القصة تمكنت فرجينيا وولف من أن تخطو بالقصة الحديثة خطوة جريئة إلى الإمام وتتكلم بصوتها الحقيق الذى سجل لها الشهرة . وقد جلب لها هذا الكتاب الشهرة التى نرى لها صدى فى مذكراتها ، تلك الشهرة التى كانت تتمناها خفية . ومع الشهرة جاءت المشاكل العديدة — ضيوف غير مرغوب فيهم ، خطابات عديدة ، زيارات من وإلى أدباء وغير أدباء ، دعوات لإلقاء المحاضرات أو للعشاء أو للتحكيم أو لحفلات كوكتيل . وأخرجت لنا فى ١٩٢٧ « إلى الفنـــار » وبعدها « أورلاندو » ١٩٢٨ بعد صداقتها لفكتوريا ساكفيل — ويست .

وفى السنوات العشر الأخيرة من حياتها أخذت تكتب بحنق شديد

كما تبين مذكراتها وكانت تخطط لكتاب جديد حتى ولو لم تفرغ من الكتاب الذى كان بين يديها . وظهرت قصتها « الأمواج » فى عام ١٩٣١ وبعدها « السنين » فى عام ١٩٣٧ ثم « بين الفصول » ١٩٤١ وانتهت من هذا الكتاب قبل أن تحطم الحرب العالمية الثانية إرادتها وتقودها إلى الانتحار غرقاً فى نهر « أوز » القريب من منزلها الريفى .

وفى السنوات الأخيرة لم تكل عزيمتها أو يقل مجهودها كما نرى فقد كافحت وزوجها الرقابة ودافعاً عن حق النشر حتى عندما كانت الفريسة د . هـ . لورانس . وكانت سنوات حياتها الأخيرة سنوات قاسية أظهرت فيها أمانة فكرية وروحاً عالية فى وجه الكوارث . ولا غرو فى أنها فضلت أن تنساق مع تيار نهر « أوز » كما استجابت فى حياتها لتيار الوعى فى شخوصها بدلا من العيش لمشاهدة زوال كل ما كانت تحبه .

* * *

ولو تساءلنا عما تستحق فرجينيا وولف من أجله من تمجيد لقلنا بأنه يرجع إلى ربطها بين التصور الدقيق لماهية الشعر والحذق الممتاز فى هذا التصور الابداعى ونقله إلى واقع قصصها . فقد حاولت أن تمزج الشعر بالنثر والقصة بالقصيدة الغنائية . وقصصها تعنى أكثر من مجرد تمكن من الصياغة اللفظية أو القدرة على التعبير الصحيح عن المقصود ، إنها تعنى أنها تعمل على مستوى إبداعى وتخيلى حقيقى ، فهى تركز كل قواها فى موضوعها وتزوده بأكبر قسط من طاقتها وبأكبر ما يمكن من ثروة عن طريق الإشارة والرمز والتداعى .

ولا تقدم لنا قصصها على أنها أفكار أو تداعى معانى أو تيار سائل من الوعى المستمر بل على أنها تجربة حية . وإنتاجها الأدبى لا يحير العقل ويربك المنطق كإنتاج جيمس جويس بل يثير مشاعر الإنسان جميعها . ومما لا شك

فيه أنه يمكننا أن ننظر إلى أعمالها نظرة عقلية ، أو نظره فلسفية ونستنبط مضمو ناتها العملية ، إلا أن فرجينيا وولف لم تقدم إلينا قصصها على هذا النحو . فقصصها تنبثق بدفعة حية قوية من أعماق نفسها وتسيطر علينا كلية ولها تأثير مباشر كتأثير الموسيقى أو اللوحات الزيتية .

ويقول تيرينس هوليداى فى مقدمته لقصتها « إلى الفنار » « إن هناك تشابه كبير بين طريقة مسز وولف وطريقة أستاذ حديث فى الرسم وهو سورا Seurat : فيستطيع القارىء أن يقلب صفحات « الأمواج » أو « مسز دالواى » أو « إلى الفنار » ويقرأ عشرات الأسطر كما إتفق فى أية صفحة تقريباً . ثم يكتشف جملة، أو عبارة أو حتى كلمة لها القدرة على تعميق إحساسنا بشخصية أو علاقة أو منظر — فهذه مجرد ضربة فرشاة فى حد ذاتها ، ومع ذلك فلها قطعاً صلة محددة واضحة تكشف عن العمل الأدبى كله » (١)

ويستعمل Seuret تكنيك «التنقيط» فى الرسم أو مايسمى Pointillism وطريقته هى استعمال نقط من الألوان الصافية دون خلطها على لوحة الألوان . ولا تظهر الصورة بوضوح إلا عن بعد وبعد تركيز شديد حين تبدأ الألوان فى الاختلاط والمزج لتعطى إحساساً بالتوافق والانسجام الذى نراه بالعين . ولهذا يظهر التشابه بين إحدى لوحاته وصفحة من صفحات قصص فرجينيا وولف أو جيمس جويس .

وقد أدركت فيرجينيا وولف نقطة الضعف فى قدراتها منذ البداية واعتمدت فى فنها على التأثير علينا فى نطاق محدود دون أن تبدد طاقاتها فى الحبكة القصصية أوفى الشكل كما تعمد جويس فى «عوليس» . ولهذه الأسباب

---

(١) V.Woolf: To the Lighthouse, The Modern Library. New York 1937. Introduction. p.xi,

مجتمعة وغيرها نجد أنه بالرغم من عمق نظرتها وثرائها فليس من التجنى إتهامها بأنها محدودة وتذكرنا فى هذا المجال بجين أوستن . والأمر لايقتصر على أن كثيراً من تجاربها لا يمكن مشاركتها فيها وغالباً ماتقع خارج نطاق حياتنا اليومية بل حتى أنه فى داخل مجالها الخاص بها فلها اتجاهات وميول شاعرية صوفية قوية يصعب على الكثير منا تذوقها وتتبعها .

وتشهد قصصها بتجاوبها الكلى لحواسها جميعاً ، وتظهر ملذات البصر بوضوح ولكن عينها تعى بقدر ما تسمع أذنها وتشم أنفها وتلمس يدها ويذوق لسانها . فنى استطاعتها التمتع بوجبة طعام بنفس الشعور والتذوق والخبرة التى تتمتع بها بمنظر طبيعى أو بشروق الشمس أو بعبير الأزهار أو بألحان قطعة موسيقية . ولا يسعنا ونحن نقرأ قصصها إلا أن نعترف أننا بين يدى فنان لا يفوته شىء من حوله وأن عقله متيقظ دائماً لاستقبال وتسجيل ماتقدمه له الحواس . ولا يعنى ذلك أن الفنان مجرد جهاز تسجيل لحسب فمهمته هى « غربلة » هذه الإحساسات وتصفيتها وتنقيتها ليتصيد منها ماهو حيوى وغنى بتضميناته ، ففرجينيا وولف تنتقى الانطباعات اللازمة لرسم صورتها وتنجح فى أن تنقلنا إلى داخل رؤوس شخوصها فنحس معها وهى تأكل وتشرب وتمشى . ونصادق من تصادقها ونطلع على ذكرياتها حتى نرى الشخوص كما ترى الشخوص نفسها . وبدلا من تتبع سيرة الشخوص تتبعاً زمنياً مسلسلا نراها تعيش فى حاضر مستمر غنى بمشاعره . حاضر يجذب الماضى إليه . ولهذا فشخوصها تبدو كأفكار لا كشخوص حية فى قصة ، فجوهر الفرد موجود فى القصة فى سيولة دائمة تتميز بالوحدة فى التعدد . وقد تبدو الشخوص كأشباح ولكنها أشباح نألفها وإن كنا لانستطيع الإمساك بها .

* * *

٣ - أعمالها :

« حجرة يعقوب » ١٩٢٢

نرى أثر جويس واضحاً فى قصتها « حجرة يعقوب » فى محاولتها الجادة لتطوير تكنيك كتابة القصة . فنى هذه القصة تحاول أن ترسم عن طريق الصور شخصية شاب انجليزى منذ طفولته حتى سن السادسة والعشرين عندما يقتل فى الحرب . وتسجل لنا تجاربه فى لمحات خاطفة أو فى لوحات انطباعية سريعة لا تسلسل فيها ولا استمرار ، ولكنها شذرات وأشتات من أفكاره وانطباعاته بطريقة سينمائية تظهر فيها الصورة أو « اللقطة » لبرهة ثم تختفى رويداً رويداً لتحل محلها لقطة أخرى . والرابط الوحيد بين هذه الصور هو فرجينيا وولف ذاتها التى تتحكم فى حركة المد والجزر هذه أو حركة القبض والبسط . وأحياناً تزول الصورة بسرعة قبل أن نتأملها ويصبح من العسير علينا أن ندرك ملامحها قبل أن ننتقل إلى صورة أخرى.

ويمكن تلخيص القصة — ولا يسعنا إلا التلخيص فى مجال ضيق كهذا — فى مرحلة الطفولة ثم أيام دراسة بطل القصة فى كمبردج والسيدات اللاتى يحببنه ثم حبه لفوريندا التى لم تكن مخلصة له وخيبة الأمل التى تحول مدينة لندن إلى كابوس مزعج تبدو فيه البلابل وكأنها صقور جارحة ثم موته الفجائى فى الحرب .

ويدخل القارىء فى النهاية فقط إلى حجرة يعقوب ويتأمل مخلفات صاحبها الذى قتل فى الحرب ، ويسمع والدته تسأل : « ماذا سأفعل بأحذيته البالية ؟ » ويخيل إلى القارىء أن القصة تبدأ من هذه النقطة وأن فيرجينيا وولف قد رجعت إلى الماضى لتقص علينا حياته فى مناظر حتى نصل إلى نقطة البداية . ونتتبع حياته وكأننا فتحنا (ألبوم) صور العائلة ووجدنا

أن الحياة قد دبت فيها أو كأننا نشاهد شريطا تلفزيونياً نحتفظ فيه بالصور والصوت .

ويمكننا العثور على يعقوب فى البيئة التى عاش فيها وفى الأماكن التى زارها أو فى الأشخاص الذين أحتك بهم . وهذه إحدى وسائل فيرجينيا وولف فى رسم شخوصها ، فربما لاتعير البطل أهمية قصوى — وهذا ما نراه فى هذه القصة — ولكنها تدرس أثره فى الآخرين. وكل منظر من مناظر القصة منظر حى، ولكن لم تستطع فرجينيا وولف أن تسيطر على فنها سيطرة تامة فى هذه القصة ، فلا تساعدنا المناظر كلها على تفهم البطل وكثير منها يهتم بشخوص ليس لها علاقة بالبطل فى تلك اللحظة ولا يلتقون به بعد ذلك .

ولكن فيرجينيا وولف نجحت فى محاولتها الأولى فى نقل تلك الروح المتغيرة للحياة من حولها واستطاعت أن تسجل حركات المد والجزر لافى نفس يعقوب فقط بل فى نفوس من كانوا حوله . وصفحات الكتاب مملوءة بالفرح بالحياة المتغيرة وبالألوان المتعددة لسرها ويبقى هذا الشعور مع القارىء حتى بعد مغادرته لحجرة يعقوب التى تنطق محتوياتها بقصة إنسان عاش فيها لفترة من الزمن ولن يعود اليها ثانية .

وتشبه عين فرجينيا وولف فى هـذه القصة وغيرها عين الكاميرا التى تعتبر مسؤولة عن هـذا التغير المفاجىء من منظر إلى آخر . وطريقتها هنا تشبه إلى حد ما طريقة التكعيبين فى ابراز العلاقات بين تجربة وأخرى ، أو بين منظر وآخر بوضعهم الواحد بجوار الآخر ، ومغزى القصة يمكن تلخيصه فى أن الزمان والموت والاحباط يلقون بظلالهم السوداء على أحلام الشباب الزاهية ، وتطفىء الخيانة نار الحب المشتعلة وتترك الإنسان خلفها رمادا وحطاما وترابا . وفى هذه اللوحة الزيتية أو فى هذا الفيلم تستمر

فيرجينيا وولف فى البحث عن سر الحياة وعن معنى التجربة الإنسانية ، ولكن السر يظل سراً .

مسز دالواى ١٩٢٣ :

تعتبر « مسز دالواى » بداية أسلوب فيرجينيا وولف فى كتابه القصة ، وتشبه « مسز دالواى » إلى حد ما قصة « عوليس » لجيمس جويس ، « فمسز دالواى » تستغرق يوما واحدا كقصة « عوليس » وتدور حوادثها فى يوم من أيام شهر يونيو كعوليس أيضاً . ومعظم الحوادث والأفكار والخواطر التى تسجلها فيرجينيا وولف ، وكما يفعل جويس فى (عوليس) ، تعتبر تافهة إلى حد ما . وإذا غاب عن القارىء نسيج القصة فستبدو وكأنها شطحات مجنون أو أشتات من أفكار مفككة لا رابط بينها .

والشخصية المراد رسمها وفحصها وتسجيل خواطرها هى مسز دالواى ، ونعرف كل مايحدث لها فى هذا اليوم — ما تراه وتشمه وتسمعه وتفكر فيه وتحس به وتتذكره وتسجل لنا فيرجينيا وولف كل انطباعاتها دقيقة بدقيقة على طريقة دوروثى ريتشاردسون بالاستعانة بتكنيك جيمس جويس . ومسز دالواى فى الخمسين من عمرها ومتزوجة من أحد أعضاء البرلمان الإنجليزى ولها ابنة عمرها ١٧ عاما . وتقيم مسز دالواى فى مساء ذلك اليوم حفلا بمناسبة عيد ميلادها ولذلك تراها تستعد لهذا الاستقبال منذ الصباح ، فتخرج لشراء الأزهار وتتكلم مع الخدم وتعطيهم إرشاداتها للترتيبات النهائية وتسلى لبضع دقائق صديقاً لها كان قد عاد من الهند وتحيك بعض الملابس كما تفكر طول الوقت فى مشكلة الوجود والحياة والموت . ويبدو على مسز دالواى الثبات والاتزان ، ولكنها فى داخل قرارة نفسها حزينة تتحسر على الأشياء الكثيره التى لم تستطع أن تحققها كل هذه السنوات . وهذا اليوم فى حياتها ، وهو جسم القصة ذاتها ومادتها الخام ،

وتعبر عنه فيرجينيا وولف فى مونولوج داخلى طويل هو نهر البواعث وتيار وعيها الذى يتدفق بهدوء ولا يبالى بالزمن بينما تقطعه من آن لآخر دقات ساعة بيج بن وهى تعلن ساعات اليوم وتشير إلى التقـــابل بين الزمان السيكولوجى والزمان الميكانيكى .

ولا تهتم فيرجينيا وولف بما يحدث يوميا عادة ولكن ما يهمها هو ما يحدث داخل رأس الفرد نفسه فى يوم معين وتقول فى مقال لها عن القصة الحديثه : « إن الحياة ليست سلسلة من المصابيح فى ترتيب منظم ، إن الحياة هالة مضيئة ، غلاف شبه شفاف يحيط بنا منذ بدء الوعى حتى النهاية » . وتصبح مهمة القصاص هى عرض هذه الهالة المنيرة السريعة الزوال : خضوع الحركات والتصرفات الظاهرة للأفكار الخاصة والشعور الذى يسيل من تيار الحياة المتغير فى النفس البشرية . وإذا ما استطاع القصاص أن يمسك بهذا الخيط فمعناه تعميم هذا الوصف ليوم فى حياة دالواى مثلا لكى يصبح أى يوم فى حياتها أو حياة أى شخص فى أى بقعة من بقاع العالم ، وينتج عن هذا شعور عميق بأن الفرد ما هو إلا جزء من تيار الوجود نفسه الذى يتحرك ويتغير باستمرار . ومعناه أيضاً أنه إذا ما ألقى الفرد بنفسه فى هذا التيار المتغير فلن يصبح فرداً مميزاً بل سيغمره هذا التيار ويشده معه ليصبح جوهره جزءاً من آخرين وينساب مع تيار الإنسانية كلها .

وكيف استطاعت فيرجينيا وولف أن تحقق هذا التكنيك فى قصصها ؟ أولا : باستغلال تيار الوعى ، وأول من تكلم عن تيار الوعى هو وليام جيمس صاحب المذهب التجريبى (براجماتيزم) ، فى كتابه « أسس علم النفس » وفى المجلد الأول فى الفصل الذى يعالج فيه « تيار الفكر » يقول أنه وجد بعد دراسة العقل والأفكار الذاتية تغيراً مستمراً ومكاناً يزخر بالتعدد فى الأشياء والعلاقات . وقد حاول العلم كما يقول ، أن يختزل الحياة المعقده ويختصرها إلى البساطة باعتبار الوعى ذاته شيئاً منظماً منطقياً . ولكن إذا

نظرنا إلى داخل نفوسنا لوجدنا عن طريق الإستبطان أن الوعى ما هو إلا « تيار مستمر » . . . « نهر أو تيار » وهى التشبيهات التى يمكن بها وصف هذا الوعى ، ويقول « دعونا نطلق عليه من الآن فصاعداً تيار الفكر أو تيار الوعى أو تيار الحياة الذاتية . » وبعد أن زود القصاصين بمجال يستطيعون أن يطفو فيه ويسيلوا معه استطرد يحدثهم على المشاكل التى قد تنتج عن هذه الفلسفة وأهمها مشكلة الذات . ويقول أن شخصيتنا ليس لها نفس واحدة كما يظن القصاصون أو العلماء ، بل تتكون من عدة نفوس ، أو بالأحرى ، من مجموعة متغيره سائلة من النفوس دون حدود مرسومة .

وفى نفس الوقت ثار برجسون على التجريد الميكانيكى ونادى بالحدس أو التعاطف الذهنى وقال أن الحقيقة تكمن فى « المتغير الذى لا يمكن تقسيمه » ، فى الوعى ذاته . وهذا الاستمرار نوع من « الآنية » التى تجعلها الذاكرة آنية مستمرة ، أو كما تقول جرترود شتين ، « حاضر يبدأ من جديد دائماً » . والمشكلة فى العلم أو المنطق أو الساعات هو محاولتها إخضاع هذا السيل الجارف المستمر المتغير من الحقيقة إلى إدراك معين أو فكرة معينة .

ولعل هنرى برجسون قد عبر أصدق تعبير عن فلسفة ويليام جيمس حين قال . « إن الواقع — كما يراه جيمس — كثرة وفيضانا من الأشياء . أن الفرق بين هذا الواقع والواقع الذى يبنيه الفلاسفة كالذى بين الحياة التى نحياها كل يوم ، والحياة التى يعرضها علينا الممثلون فى رواية مسرحية ، حيث لا يقول أحدهم شيئاً سوى ما يجب عليه أن يقول ، ولا يفعل سوى ما ينبغى أن يفعل ، وحيث توجد فصول ومناظر مقسمة ، وللفصل بداية ووسط ونهاية . أما فى الحياة فلن نجد من هذا شيئاً : نجد حشداً من الكلام وقد نؤدى مجموعة من الحركات والإرشادات لا جدوى منها . ليس هناك شيء يمر كاملا ، حلواً ، كما نريد ، كما أنه لا توجد خاتمة مرضية نقف عندها

ولا حركة أو إشارة جد حاسمة . تلك هى الحياة الإنسانية . وهى الواقع عند جيمس » .

ونضيف وعند فيرجينيا وولف أيضاً . ويقول جيمس وبرجسون أن القصاصين الذين يطبقون المنطق والعلم على شخوصهم قد شوهوا الحياة الحقيقة وبسطوها ، فقد حاولوا أن يصبغوا الشخوص فى قصصهم بصبغات معينة ويضعون عليها بطاقات فتصبح جامدة ، ولهذا يضعونها فى إطارات معينة وتبقى حبيسة يرسمون حولها خطوطاً ودوائر لا تحيد عنها ويحدون من أفكارها ويسيطرون عليها . ونصح برجسون القصاصين بأن يدخلوا إلى نفوس شخوصهم عن طريق الحـــدس ويحاولوا أن يتغاضوا عن دقات الساعة وعقاربها والزمان الميكانيكى والمنطق وكل ما اتفق عليه فى رسم الشخوص ، ونصحهم بأن ينسابوا مع تيار الوعى .

وإذا نظرنا إلى الشخوص فى القصة الحديثة وفى قصص فيرجينيا وولف خاصه ، لوجدنا أن تلك الشخوص ينقصها الرسم الدقيق االذى اعتدنا عليه فى قصص ديكنز وثاكرى ولوجدنا أنه لا ترابط بين الشخوص وما يجرى حولها ، فنفوسهم متعدده وغالباً ما تحير تصرفاتهم العقل وتربك المنطق .

وينقلنا هذا العرض السريع لتيار الوعى إلى مـذهب فنى آخر وهو الانطباعية فى النثر القصصى وفى الرسم ، ففى الرسم يستعمل الفنان نقطاً من الألوان الصافية دون أن يخلطها على لوحة الألوان ولا تظهر للصورة بوضوح إلا عن بعد وبعد تركيز شديد عندما تبـدأ الألوان فى الاختلاط بعضها ببعض وتمتزج لتعطى إحساساً بالتوافـق والانسجام ، ويقابل هذه النقط الزاهية فى القصة التجارب المختلفة التى تحصلها الحواس وأشتات الأفـكار والمناظر المختلفة المتغيرة . ويصبح القصاص كالفنان يطل من نافذة فى رأس الشخصية ويرصد ما يدور داخل هذا الاطار .

وتعتقد فيرجينيا وولف أن حقيقة الشخص توجد فيه فى مكان ما ،

وأن عمل الأديب هو اكتشاف هذا الجوهر المستتر . ولا يمكن إعطاء صورة عن هذا الجوهر عن طريق رصد ودراسة أفعال الشخص الخارجية وحركاته حتى ولو سجلناها كلها وأخذنا فى اعتبارنا كل ما « يحدث » . ولكن يمكننا الوصول إلى الجوهر عن طريق البصيرة أو الحدس وبهذا يمكننا الاندماج فى تيار أفكاره الحى الذى يجرى فى وجدانه .

وقد استطاعت فيرجينيا وولف أن تقترب من هـذا التيار الواعى وتسجله وتسيطر عليه فى « مسز دالوى » ، واستطاعت أن ترصد العقل فى حالة التغير المستمر هذه وتمسك بالخيط من أوله وتبدأ فى عملية الغزل وتتحرك مع « المكوك » بين اللحمة والسداه حتى يتم لها نسيج القصة كلها .
وتبدأ بطرف الخيط فى « مسز دالواى » فى أول جملة من القصة :

« قالت مسز دالواى أنها ستشترى الأزهار بنفسها .

فقد حددت للوسى عملها بدقة . ستنزع الأبواب من محاورها . كان رجال « رمبلماير » سيحضرون . وبعد ذلك ، دار بخلد كلاريسا دالواى ، ياله من صباح — منعش وكأنه طلع لأطفال على شاطىء البحر .

ياله من مرح ! يالها من وثبة ! هكذا كان الأمر يبدو لها دائماً عندما كانت تفتح النافذة ، ولها صرير من محاورها ، وكانت تسمعه الآن ، وتقفذ فى « بورتون » إلى الهواء الطلق . كان الهواء منعشاً ، والهدوء تاما فى الصباح الباكر ، أهدأ من هذا بالطبع ، كخفقة من موجة ، قبلة موجة ، باردا وحادا ومع ذلك (بالنسبة لفتاة سنها ثمانية عشر ربيعاً فى ذلك الوقت) مهيب ، كانت تشعر بهذا ، وهى تقف هناك عند النافذة المفتوحة ، إن شيئاً فظيعاً كان على وشك الوقوع ، كانت تنظر إلى الورود ، إلى الأشجار والدخان يتلوى بعيدا عنها والغربان تعلو ، وتهبط ، كانت تقف وتنظر إلى أن قال « بيتر والش » : « تتأملين وسط الخضروات » — هل هذا ما قاله ؟ — « إنى أفضل الرجال على القرنبيط » — هل هذا ما قاله ؟ لا بد أنه قال هذا

فى صباح يوم على الإفطار وكانت قد خرجت إلى الشرفة — بيتر والش . سيعود من الهند فى يوم ما ، يونيو أو يوليو ، لقدنسيت أيهما ، لأن خطاباته كانت مملة ، كانت أقواله هى التى تذكرها ، عينيه ، مطواته ، إبتسامته ، حدة طبعه ، وعندما يزول أثر ملايين الأشياء — إن الأمر غريب حقاً — عبارات قليلة مثل هذه عن الكرنب » .

« وتصلبت قليلا عند آخر الرصيف . تنتظر مرور عربة « دارتنول » ، إمرأة جذابة ، كان هذا اعتقاد « سكروب بورفيس » (كان يعرفها كما يعرف الإنسان جيرانه فى وستمنستر) . بها مسحة من طائر - أبو زريق ، أزرق - أخضر . خفيفة ، مرحة ، ولو أنهـــا فوق الخمسين ، ولونها شاحب منذ مرضها . كانت تحط هناك ، لن تراه تريد العبور ، تقف منتصبة » .

ويظهر التكنيك السينمائى فى هـذه الصفحة الافتتاحية لمسز دالوى بوضوح وكذلك تيار الوعى . فنرى كلاريسا تفكر فى شراء أزهار للحفلة وفى العمل الذى طلبت من لوسى ابنتها أن تقوم به ثم فجأة تفكر فى اللحظة الحاضرة وتعلق على صفاء الجو فى هذا الصباح وينقلها إحساسها بهذا الصباح المنعش إلى الماضى البعيد وإلى مكان آخر وتجتر ذكريات مضى عليها أكثر من عشرين عاما ، تلك الأيام الجميلة التى قضتها فى « بورتون » . وتستمر فى العيش فى الماضى وتتذكر ما كان يقوله بيتر والش ويقابل هـذا التكنيك اللقطة القريبة فى السينما . ويتبع هـذا تخيلها لزيارة بيتر والش لمدينة لندن . وتقف عند آخر الرصيف تنتظر مرور عربة « دارتنول » . وهنا تترك وعى كلاريسا دالوى لبضعة أسطر وندخل وعى شخص آخر يراقبها وهى تنتظر العبور وهو (سكروب بيرفيس) جارها فى حى وستمنستر . ثم نعـود إلى تيار وعيها بعد أن نعرف من جارها أن سنها يزيد على الخمسين عاماً وأنها كانت مريضة .

وتيار الوعى فى قصصها أقل تعقيداً منه فى قصص جيمس جويس ويتميز

أسلوبها بالشاعرية والموسقة . ولا تحاول فيرجينيا وولف أن ترصد أو تسجل أفكار شخوصها كل على حدة وتعطى كل واحد منها طابعاً مميزاً ، ولكننا نلاحظ أن كل شخوصها تتكلم بلسانها وتفكر بعقليتها وبوعيها وبمنطقها وهنا يظهر ضعفها ، وتصبح شخوصها مملة أحياناً نظرا لتشابهها الذى يقضى على المتعة فى التنوع . ومن الأمور المسلة أيضاً عدم تقسيمها القصة إلى أبواب وفصول ولا تظهر فواصل مميزة فى السرد من بدايته إلى نهايته وكأن تيار الوعى خيط طويل جدا أوله أول كلمة فى القصة وآخره آخر كلمة فيها . وفى القصة أسلوب واحد وطريقة عرض واحدة دون أى تغيير فى الأسلوب ، وهذا التكنيك يفرض على القصة إيقاعاً منظماً . حتى أن الانتقال من تيار وعى شخص إلى آخر يصبح من الأمور الصعب اكتشافها.

وإذا قارنا « مسز دالواى » بقصة « عوليس » لجيمس جويس لوجدنا أن تيار وعى ستيفن يختلف إختلافاً كلياً عن تيار وعى مستر بلوم أو مسز بلوم . فشخصية كل فرد فى « عوليس » يميزها تيار وعيها وطابع تفكير الفرد ومفرداته . أما فى « مسز دالواى » فنرى أن النثر الذى تعبر به الشخوص عن أنفسها هو نفس النثر الذى تستعمله فيرجينيا وولف .

ومن مميزات أسلوب فيرجينيا وولف فى كتابة القصة قدرتها على إبراز الشخصية وإضافة أبعاد جديدة لها بالرغم من كونها تعيش فى الحاضر . فحركة تيار الوعى إلى الأمام وإلى الخلف ، إلى الماضى وإلى المستقبل ومنهما إلى الحاضر ، يمكنها من تغطية مساحة كبيرة من حياة الفرد فى بضع دقائق أو بضع ساعات . وهذا لا يعمق إحساسنا بالشخصية فحسب بل يضيف إلى قصصها أبعاداً فلسفية . وليس هناك شىء جديد فى هذه الطريقة التى تنقلنا إلى الماضى أو المستقبل أو ما يطلق عليه فى التكنيك السينمائى باللقطة القريبة أو البعيدة أو الارتداد ولكن ما يجب علينا أن نقدره هو قدرتها على تناول مشكلة الزمان وسرعة الانتقال بنا من وقت إلى آخر ومن مكان إلى

آخر بهذه السهولة المتناهية حتى أننا لا نشعر ونحن نقرأ لها أننا قد انتقلنا إلى الخلف عشرات السنين .

ويؤثر الزمان تأثيراً عظيما فى حياة شخوصها وتظهر قدرتها عندما تقارن بين الزمن الميكانيكى والزمن الذاتى . والزمن الميكانيكى زمن قاس لا يمكن إطالته أو تقصيره أو استعادته ، أما الزمان الذاتى فيمكن بسطه وإيجازه واستعادته فى الوعى عن طريق الذاكرة . وعندما تضع فرجينيا وولف فى « مسز دالواى » الزمان الميكانيكى بجوار الزمان السيكولوجى تظهر لنا المفارقات العجيبة . فقد تسيل الأفكار وتملأ ثلاثين صفحة من القصة فى مدى ربع ساعة حسب دقات ساعة بيج بن وربما نقرأ صفحتين أو ثلاث فى مدى ساعة ونصف ، ويسيطر الزمان الميكانيكى على الشخوص المهمة فى القصة أمثال كلاريسا دالواى وبيتر والش وسيتيموس سميث بينما يستحوذ الزمان الذاتى الذى يسمو فوق الزمان الميكانيكى ويتعدى التسلسل التاريخى على كيانهم . وزمن الساعة فى القصة زمن محايد ، غير ذاتى ، لا يمكن استعادته أو التحكم فيه وتقول . « كانت ساعة بيج بن على وشك أن تدق ، التحذير أولا ، منغم ، ثم الساعة ، لا تستعاد » :

ويؤثر الزمان الميكانيكى بشكل عام على كل الشخوص التى لها كيان جسدى . وتستعير فيرجينيا وولف من التكنيك السينمائى فكرة المونتاج المكانى لكى تثبت شخوصها فى لحظة من لحظات وجودهم فى وقت واحد وهم يقومون بأعمال مختلفة كما فى هذه الفقرة :

« كانت الساعة الثانية عشرة بالضبط ، الثانية عشر بتوقيت بيج بن ، وكانت دقاتها تسبح فوق الجزء الشمالى من لندن ، تختلط بدقات ساعات أخرى ، وتختلط بطريقة أثيرية دقيقة بالسحب وأعمدة من الدخان ، ثم تلاشت هناك إلى أعلى بين طيور النورس — دقت الساعة الثانية عشرة عندما وضعت كلاريسا دالواى فستانها الأخضر على السرير ، ومشت عائلة وارين سميث فى

شارع هارلى . كانت الساعة الثانية عشر هى ميعاد لقائهم . وربما ، ظنت ريزيا ، أن هذا المنزل هو منزل سير وليام برادشو الذى أمامه السيارة الرمادية ، وتلاشت الدوائر القاتمة فى الهواء » .

فشخوص القصة المبعثرة فى أنحاء مدينة لندن وفى شوارعها تربطها مناظر مشتركة يشاهدونها من أماكن مختلفة فى نفس الوقت ، فالطائرة التى ترسم إعلانات بالدخان فى الهواء عن نوع من الحلوى تشاهدها مسز كويتس ومسز بليتشلى ويشاهدها مستر « بولى » من مكان واحد ، ثم تشاهدها عائلة سبتيموس وارين سميث من مكان آخر ، وتحلق الطائرة كذلك فوق بيتر والش وهو يسير فى الطريق ، وتطلق فيرجينيا وولف على الطائرة كلمة « التركيز » أو البؤرة :

« وانطلقت الطائرة بعيداً بعيداً إلى أن أصبحت شرارة لامعة ، غاية ، تركيز ، رمز . . . لروح الإنسان ، لتصميمه . . . على الخروج من جسده ، بعيداً عن منزله ، عن طريق الفكر ، أينشتين ، التأمل ، الرياضيات ، نظرية «منديل» — وانطلقت الطائرة بعيداً » . وهذه الطريقة تمكن فيرجينيا وولف من خلق عالم صغير تشترك فيه الشخوص كلها على مسرحها الصغير فى الاستماع إلى نفس الشىء ومشاهدته . وتمكنها هذه الطريقة من دراسة الترابط والوحدة فى شخوصها عن طريق ابراز تجاوبهم المشترك المتزامن مع شىء واحد . وبهذا يصبح اليوم رمزا لكل الأيام والمكان رمزا لكل الأماكن ومجموعة الشخوص رمزا للبشرية . ويتضح نسيج القصة إذا تأملنا الخطوط الطولية والعرضية التى يمثلها تقاطع سير الشخوص أو تلاقيها فى مدينة لندن وتفاعلهم وردود أفعالهم بما يوحى إلينا بالترابط والوحدة .

وما هو الدرس الذى تريد فيرجينيا وولف أن تلقيه علينا ، إذا كان هناك درس؟ فليس لدينا إشارات إلى الناحية السياسية أو الاجتماعية ، وليس

هناك رسالة ، وربما أرادت فيرجينيا وولف أن تلمح لنا بها فى عبارة تمر بخاطر بيتر والش حين تقول :

« وربما ماكان يعوضه عن كبر سنه ، أخذ بيتر والش يفكر ، وهو يخرج من ريجينت بارك ، ممسكا بقبعته فى يده ، هو هذا : إن العواطف تظل قوية كما كانت دائماً ، ولكن الإنسان قد اكتسب — فى النهاية ! — القوة التى تضيف طعماً رائعاً للحياة ، — القدرة على الإمساك بالتجربة ، وتمعنها ، ببطء ، فى النور » .

والتجربة التى تمسك بها فيرجينيا وولف لتقلبها فى يدها وتتمعنها هى حقيقة الحياة والموت ، أو باختصار ،مغزى تيار الوعى ذاته الذى يحملنا على صفحته منذ ولادتنا حتى الموت . وظهور صور الأمواج والأنهار فى قصصها يؤكد هذا التفسير وتقول فى مسز دالواى على لسان بيتر والش :

« وهذه هى الحقيقة عن روحنا ، كان يفكر ، ذاتنا ، التى تسكن ، كالسمكة ، بحوراً عميقة ، تروح وتجىء وسط الغموض تغزل طريقها بين سيقان أعشاب ضخمة ، فوق أماكن تضوى فيها أشعة الشمس ، وتغوص إلى أسفل وأسفل حتى تصل إلى ظلام ، بارد ، عميق ، غامض ، وفجأة تنطلق إلى السطح وتلهو فوق الأمواج التى تداعبها الريح » .

ولا عجب إذن فى أن تكتب فيرجينياوولف فيما بعد عن « الأمواج » فى قصة مستقلة . ولا نستطيع أن نجد فقرة أو جملة نحدد بها موقف مسز دالواى من الحياة والموت بشكل قاطع ، وصفحات القصة تزخر بالرؤى التى تنير لشخوصها ولنا الطريق لثوان ثم يخبو ضوؤها ثانية ولكنها كافية لأن تشير إلى تدفق الحياة التلقائى . وتسيطر مسز دالواى على مسرح القصة وتصبح بمثابة بؤرة تلتقى وتتجمع فيها مشاعر الشخوص الأخرى وأحاسيسهم حتى الخدم . ويؤمن زوجها ريتشارد بأنه سعيد الحظ بزواجه منها ، حتى خطيبها القديم بيتر والش لا زال قلبه مملوء بنفس الحب العميق

لها ، فكل الشخوص تحب مسز دالواى ، فهى بؤرة من النور ومركز للجذب ولو أنها متحجرفة إلى حد ما و باردة وعلاقاتها سطحية مع الآخرين . ولكن بالرغم من كل هذه المتناقضات فى شخصيتها فهى تهتم بالجميع فى قرارة نفسها وتهتم بمشكلة التوصيل والعلاقات دون أن تستطيع هى أن تحقق هذه الروابط والعلاقات .

« . . . وماذا كان يعنى الأمر بالنسبة لها ، هذا الشىء الذى كانت تسميه الحياة ؟ آه ، إن الأمر كان غريبا . كان فلان هنا فى كنسنجتون ، وشخص ماهناك فى «بايزواتر» ، ولنقل شخص آخر فى «مايفير» . وكانت دائماً تشعر بوجودهم ، وكانت تحس أن الأمر كله ضياع ، يا للخسارة ، وشعرت لو كان فى الإمكان جمع شملهم ، وفعلت هذا . وكان هذا عرضاً ، لجمع الشمل ، للخلق ، ولكن لمن ؟ » .

وتتحرك القصة بأفكارها وحوادثها البسيطة حتى تصل إلى ذروتها فى الحفلة النهائية وتتلاقى الخيوط الرفيعة وتتقابل الشخوص الرئيسية فى زمان ومكان واحد . ومن بين الضيوف يدخل سير وليام برادشو لكى يضفى على العلاقة الروحية بين عائلة مسز دالواى وبين عائلة سبتيموس وارين سميث — تلك العلاقة التى ظلت حتى الآن مجرد توافق فى الأفكار والمشارب والخيال — نوعاً من الواقعية . والشخص الوحيد الذى لم يحضر الحفل هو سبتيموس الذى انتحر ويمثل فى القصة جدولا صغيراً من تيار وعى كلاريسا دالواى . وكان سبتيموس هو الوحيد الذى كان فى استطاعته التعبير عن الرسالة السامية التى تحاول مسز دالواى أن تعبر عنها وهى حب الإنسانية . وكان سبتيموس جندياً أصيب بصدمة أثناء الحرب ولكنه كان يكتم سراً دفيناً فى صدره ، ودفعه هولمز وبرادشو دفعاً إلى الانتحار بعد أن حاولا أن يلقيا به فى مستشفى للمجانين لأنهما فشلا فى العطف عليه . وترمز فيرجينيا وولف إلى من قاموا بتحطيمه بالطبيعة البشرية ، وبالعقلية

العلمية العملية المنطقية . وبالرغم من تغيبه عن الحفل فلا زالت روحه ترفرف فوقهم لأنه يمثل « الحى » عند كلاريسا دالواى أو النفس الطاهرة الصافية أو الجانب الحدسى المنعزل المعذب فى شخصيتها . وتشير مسز دالواى إلى هذه النفس بقولها :

« ولكنها كانت تقول ، وهى جالسة فى الأوتوبيس المتوجه إلى شارع شافتزبرى أنها تشعر وكأنها فى كل مكان ، ليس « هنا ، هنا وهنا » ، ولمست ظهر المقعد ، ولكن فى كل مكان ، ولوحت بيدها وهى فى طريقها فى شارع شافتزبرى ، لقد كانت كل ذلك . ولذلك إذا أردنا أن نعرفها ، أو نعرف أى شخص آخر ، فلابد لنا من البحث عن كل الناس الذين كانوا يكلمونهم ، حتى الأماكن ، كانت تربطها روابط غريبة بأشخاص لم تتكلم معهم إطلاقا ، سيدة ما فى الشارع ، رجل خلف طاولة للبيع ... وكانت تعتقد أنه إذا كان ما يظهر منا ، ذلك الجزء الذى يظهر منا ، يمكن مقارنته ولو للحظة بالذات الأخرى ، التى لا نراها ، والتى تنتشر فى دائرة كبيرة ، فهذه الذات التى لا تُرى ربما تحيا ، ويمكن اكتشافها متعلقة بهذا الشخص أو ذاك ، وربما ظلت تهيم فى أماكن معينة بعد الموت ... ربما — ربما » .

ويظل الاتصال أكثر من مجرد تقابل أو تلاق فى حفلة . ويظل الفرد فى حياته سجين فرديته ، وفى الموت تقول فيرجينيا وولف :

« الموت تحد . كان الموت محاولة للاتصال ، والناس تشعر باستحالة الوصول إلى المركز الذى كان ، من الناحية الصوفية ، يراوغهم . فى التقارب انعزال . وتذوى النشوة ، ويصبح الإنسان وحيداً . لقد كان فى الموت عناق » .

وتعدنا فيرجينيا وولف لتقبل فكرة انتحار سبتيموس وارين سميث فى الصفحات العشر الأولى من القصة ، فنجد سطرين من مرثية لشكسبير

فى إحدى مسرحياته[١] . وتقرأ مسز دالواى هذين السطرين فى كتاب مفتوح فى نافذة إحدى المحلات وهى فى طريقها لشراء أزهار لحفلتها :

لا تخف بعد الآن من الشمس وحرارتها القاسية

ولا من ثورة رياح الشتاء العاتية[١]

وتوحى هذه الأسطر بموت سبتيموس فى النهاية وبانشغالها بفكرة الحياة والموت وتساعد على ربط شخصيتها بشخصية سبتيموس ، الذى يعتبر بديلها . فنجد سبتيموس جالساً على أريكة فى منزله شارد الذهن يفكر :

« لقد فاضت كل قوة بكنوزها فى رأسه وكانت يده هناك تستند على ظهر الأريكة كما رآها تستند عندما كان يسبح ، طافياً ، فوق الأمواج ، بينما كان يسمع نباح الكلاب بعيداً على الشاطئ ، كانت تنبح بعيداً عنه . لا تخف بعد الآن ، هكذا يقول القلب فى الجسد ، لا تخف بعد الآن (١٥٤) .

وفى مقدمة قصتها تقول فيرجينيا وولف أنها كانت تريد أن يكون الانتحار من نصيب مسز دالواى ولكنها عدلت عن رأيها . ولكن عندما تعلم مسز دالواى بموت سبتيموس فى نهاية القصة تشعر بطريق خفى بالصلة التى تربطها به ، فقد كان « يكملها » ، وتفكر فى كيفية انتحاره وموته بنوع من اللذة . لقد تأثرت فيرجينيا وولف فى هذه القصة إلى حد ما بنظريات فرويد عن « الرغبة فى الموت » . فقد نشرت له « فيما وراء مبدأ اللذة » وفيه عرض لفكرته عن « الرغبة فى الموت » قبل أن تبدأ فى كتابه « مسز دالواى » .

إلى الفنار ١٩٢٧

« ما معنى الحيـــــاة ؟ » كانت ليلى بريسكو ، تتساءل وهى تتأمل لوحتها الزيتية التى لم تنتهى منها فى « إلى الفنار » وهذا هو السؤال الذى رددته

---

(١) Shakespeare : Cymbeline, IV, II, 258 9.

فيرجينيا وولف فى « مسز دالواى » وتعود فى « إلى الفنار » إلى نفس السؤال ونفس الحيرة فى محاولة أخرى للإمساك بالحياة وبالتجربة الذاتية. وقطعة الحياة التى تتأملها فيرجينيا وولف فى الضوء فى قصتها « إلى الفنار » وتختارها للتحليل الدقيق ليست قطعة كبيرة فقد حددتها لنا فيرجينيا وولف منذ البداية. فقد وضعت شخوصها تحت مجهر قوى وسلطت عليها أنوارها حتى لتبدو القصة كلها وكأنها لوحة دقيقة الصنع وتقع القصة هذه المرة فى ثلاثة أجزاء رئيسية لأسمائها أبعاد لها مغزى - « النافذة » ، ولا يخفى التشابه بين النافذة واللوحة الزيتية بإطارها و « الزمان يمضى » والجزء الأخير « الفنار » .

وفى « النافذة » نعلم عندما نطل مع فيرجينيا وولف على عقل مسز رامزاى أن العائلة تنوى القيام برحلة إلى الفنار من أجل الصغير جيمس بالرغم من تحذير الوالد بأن الجو لن يكون مواتياً لمثل هذه الرحلة. ولا تتم الرحلة. وفى الجزء الثانى يبقى المنزل خاوياً وتتقدم الشخوص فى السن ويتهدم المنزل من جراء « مرور الزمن ومضيه » وتموت مسز رامزاى واثنين من أبنائها ويتحكم الزمان فى كل شىء. وفى الجزء الأخير تعود الشخوص إلى المنزل وتتم الرحلة وتنتهى ليلى بريسكو من لوحتها.

ومنذ المحاولات الأولى فى الفصل الأول وحتى إتمام الرحلة فى الفصل الأخير والفنار بضوئه وإشعاعه يسيطر رمزياً على القصة ، فالفنار رمز للأمان والطمأنينة ورمز للكشف والاستنارة والنور وسط الظلمات ، ورمز للاشارات والإيماءات والاستمالة وفيه إشارة إلى الضوء والومضات التى تظهر وتختفى لكل من يعيشون فى الزمان أو فى بحر الظلمات. وهو إلى جانب ذلك قلعة طويلة صلدة فى وسط هذا الخضم من الأمواج المتغيرة ، فى وسط هذا البحر الذى يكتنفه الغموض وتسيل على صفحته الأمواج وتزخر أعماقه بكل ماهو غريب وغامض وبارد ومظلم. وهذا الرمز يحيرنا ويحير فيرجينيـــا وولف ، فبالرغم مما له من فائدة فى إرشاد السفن

الضالة فهو يظل شيئاً منعزلا وتظهر العلاقة بين الفنار ومسز رامزاى منذ البداية :

« وغالباً ما كانت تجد نفسها جالسة تنظر . حتى أصبحت الشىء الذى تنظر إليه — ذلك الضوء ، مثلا — وكانت تحمله عبارة صغيره أو أخرى من العبارات التى كانت تستقر فى عقلها . . .

كانت تمدح نفسها وهى تمدح الضوء ، دون غرور ، فقد كانت قاسية ، كانت تنقب وتبحث ، كانت جميلة مثل هذا الضوء . لقد كان الأمر غريبا ، كانت تظن ، وكيف يميل الفرد إذا كان وحيداً ، إلى أشياء عديمة الحيـاة ، أشجار ، جداول ، أزهار ، ويشعر أنها تعبر عنه ، شعر بالوحدة معها ، شعر أنها تعرفه ، أنها صارت مثله » .

ويقول دافيد داتشيس[1] إن الفنار «رمز للفرد الذى يعتبر إنساناً فريداً وفى الوقت ذاته جزءاً من المتغير . والوصول إلى الفنار قد يعنى الوصول أو الاتصال بحقيقة خارج الذات ، أو تنازل الذات عن الأنا فى سبيل حقيقة غير ذاتية » . ولا يتم ذلك إلا بعد الوصول إلى الفنـار وحينئذ تزول المتناقضات ويصبح الموضوع والذات شيئاً واحداً وتذهب الأنانية وتفسح الطريق للحقيقة .

وتعتبر « إلى الفنار » محاولة أخرى لاكتشاف طريقة فنية لإعادة خلق الحقيقة التى توجد فى الشخصية ويمكن اعتبار القصة أنجح قصة لها ، ومكان الأحداث جزيرة نائية غير معلومة فى الهبرديز (مجموعة من الجزر يبلغ عددها ٥٠٠ على بعد من الشاطىء الغربى لاسكتلندا) ، والزمان : أحد أيام شهر سبتمبر وقبل نشوب الحرب العالمية الأولى ببضع سنوات ، والشخوص مستر رامزاى أستاذ الفلسفة وزوجته وأولاده مع بعض الضيوف يقضون

---

(١) Daiches, D. : The Novel and the Modern World, Chicago 1964.

أجازة ومع الضيوف فنانه هى ليلى بريسكو . وقد حاولت ليلى بريسكو طوال حياتها أن تمسك برؤية أو تدرك معنى « الحقيقة » وترجمها إلى ألوان وأشكال على لوحتها ، وحين نقابلها ندرك أن محاولاتها قد فشلت .

ونرى فى الفصل الأول مسز رامزاى وهى سيدة جميلة تنحصر مهمتها فى الحياة فى التقريب بين الناس والجمع بينهم وهوايتها هى الغزل بالإبرة والتريكو ونراها فى الصفحة الأولى تغزل زوجاً من الجوارب . والغزل هواية تسمح لها بالخلق الفنى والإبداع وبالنسج وبوضع الخيوط فى إطار تماما كما تفعل فيرجينيا وولف فى قصصها . والغزل يشغل أصابعها ويعطى الفرصة لتفكيرها بالطواف والتجوال بحرية . ولا ينتهى أثر مسز رامزاى فى الآخرين بموتها وكأنها توحى إلينا أن الموت ما هو إلا دخول فى دورة أخرى من دورات المتغير ، فهى ستظل تعيش فى نفوس الآخرين فى نفس زوجها ونفس ليلى بريسكو وفى لوحتها الزيتية .

ولا ندرى عن موت مسز رامزاى إلا فى الفصل الثانى وفى جملة قصيرة مقتضبه فى معرض الحديث عن المنزل . وتفعل كذلك عندما تشير إلى موت برو وأندرو رامزاى . وتترك العائلة الجزيرة والمنزل وتطرأ تغيرات كثيرة على المنزل وعلى أفراد العائلة . فيصبح المنزل قديماً متهدماً ويقتل ابنها «أندرو» ويستمر الصراع بين جيمس ووالده وتموت ابنتها « برو » أثناء ولادة طفلها وأخيراً وبعد عشر سنوات يزور ما بقى من أفراد العائلة الجزيرة مرة ثانية ومعهم ليلى بريسكو . وفى الفصل الأخير يحقق الصغير جيمس رغبته فى زيارة الفنار وتتمكن ليلى بريسكو من الانتهاء من رسم لوحتها . وبالرغم من عدم وجود مسز رامزاى معهم إلا أن روحها هى التى تتحكم فى أحداثه وتحل محلها ليلى بريسكو .

وفى نطاق هذه القصة البسيطة استطاعت فيرجينيا وولف أن تجمع خيوطاً كثيرة وتغزل نسيجاً غريباً من الآراء والرموز . وما يقال ويسجل قليل فى هذه القصة أيضاً — فتات من أفكار وآمال لا تتحقق ورغبات

ومخاوف وتأملات فى الحياة والموت — كل هذه تتدفق على صفحات القصة وتسجلها فيرجينيا وولف كلما طافت بعقول أصحابها . ويخيل إلينا أحيانا أن تجمعات هذه النقاط تكون لوحة انطباعية جميلة وتكشف لنا عن جانب من الجوانب العديدة للحقيقة ولكن مغزاها العميق سرعان ما يفلت من بين أيدينا ، وعوضاً عن هذا ، فهناك معجزات يومية بسيطة، استنارات ، أعواد من الثقاب نشعلها فى الظلام » .

وفى النهاية نحظى بإحساس غريب بأن هناك أملا ، أملا صادقاً يتحقق وتتم التجربة بطريقة إيجابية ، فنزور الفنار وتنتهى ليلى بريسكو من لوحتها على أثر رؤيتها لمسز رامزاى على درجات المنزل .

« ونظرت إلى الدرجات، وكانت خالية ، ونظرت إلى لوحتها ، ووجدتها غير واضحة . وبشعور دافق وكأنها رأتها بوضوح للحظة ، رسمت خطاً هناك ، فى المركز . وتمت ، وانتهت منها . نعم ، أخذت تفكر ، وهى تضع فرشاتها فى إعياء بالغ ، لقد حققت رؤيتى » . ولوحة ليلى بريسكو تعبير عن الحقيقة التى تبحث عنها فيرجينيا وولف فاللوحة تجسيد عن طريق الألوان والظلال لرغبتها فى أن تجعل الحياة تقف ساكنة هنا وأن تجعل من اللحظة شيئاً ثابتاً وهذه خاصية من خصائص الرسم والتصوير تحاول القصة أن تحاكيها — تجميد الزمان ذاته ، وتقول ليلى بريسكو وهى تفكر فى مسز رامزاى :

« وفى وسط الفوضى كان هناك شكل ، ذلك التدفق الأزلى والجزيان .. تحولا إلى استقرار . « توقفى أيتها الحياة هنا » كانت مسز رامزاى تقول . « مسز رامزاى ! » « مسز رامزاى ! » أخذت تردد .

لقد كانت تدين لها بكل شىء » .

ولقد استطاعت فيرجينيا وولف عن طريق الرمز أن تعبر عن عالم الفرد الداخلى وما ينساب فيه ولكن بالرغم من قدرتها وحساسيتها الفائقة

فى تصيد هذه اللحظات وتسجيلها نحس دائماً ، معها ، أن فى الأمر شيئاً يدعو إلى الإحباط . فلم تستطع أن تصور لنا سر الوجود فى صورة واضحة . فالسر أكبر وأعمق وأصعب من أن تحدده لوحة زيتية أو رحلة إلى فنار .

والقصة دراسة فى العلاقات الفردية وفى الروابط الإنسانية . وكما حاولت مسز دالوى أن تجد وسيلة للاتصال بآخرين فى « مسز دالواى » فى الحفلة التى تقيمها فى آخر القصة ، نجدها تجمع فريقاً من الأصدقاء فى منزل ناء على جزيرة فى البحر وتظل مشكلة التوصيل والعلاقات كما كانت عليه . ولكن فرجينيا وولف تسمح لبقية أفراد العائلة بالوصول إلى الفنار بعد عناء وتجارب شتى وحرب وموت ، سمحت لهم بعد أن حصلوا على نصيب من الحكمة والوعى لتدلل على أن التجربة الذاتية شىء ضرورى للوصول إلى الراحة الذهنية والنفسية وتظل مسز دالواى والفنار بعيدا المنال . فمهمتهما أن يرشدا الضالين بالضوء الذى ينبعث منهما . وبعد سنوات من الألم والتجارب استطاع جيمس رامزاى الصغير الذى كان يود أن يقتل والده فى أول القصة أن يتخلص من هذا الحقد « الأوديبى » ويصادق والده .

وبالإضافة إلى التفسيرات السابقة لرموز القصة يمكن إضافة بعد فرويدى آخر لما تنطوى عليه صورة الفنار من إيحاءات جنسية . فالرحلة إلى الفنار كما قلنا رمز للبحث عن هدف . وتبدأ القصة بجملة تتحدث عن الرحلة إلى الفنار الذى يتسنم صخرة فى خليج بالقرب من جزيرة سكاى . وترغب مسز رامزاى وابنها الصغير جيمس فى الذهاب إلى الفنار ويصر الوالد على أن الجو لن يكون مواتياً لهذه الرحلة فى الغد . ويشتد غضب الصبى الذى يبلغ من العمر ست سنوات ويتمنى لو كان فى متناول يده فأس أو محراك للنار (Poker) لفتح جرحا غائرا فى صدر والده وقتله . ولا تتم الرحلة ، ويمر الزمان سريعاً فى الفصل الثانى وتموت الأم مسز رامزاى . وبعد عشر سنوات أو أكثر يقترح مستر رامزاى ، هذه المرة ، القيام برحلة إلى الفنار مع ابنه

جيمس وابنته كام . فى هذه السنوات الطوال تغير مستر رامزاى وأصبحت الرحلة شيئاً هاماً بالنسبة لتحقيق ذاته . وكما تقول ليلى بريسكو « لم يكن فى استطاعة أحد أن يساعد مستر رامزاى هذه المرة فى رحلته التى كان ينوى القيام بها » . وأخيراً تتم الرحلة . ونسأل: أ كان من الضرورى القيام بهذه الرحلة ؟

ويمكن الحصول إلى تفسير مقبول لو استعرضنا شخوص القصة من زاوية أخرى واعتبرنا مسز رامزاى أهمها . فالقصة فى مجموعها تعبر عن الحياة والموت ومسز رامزاى . وكما تقول ليلى بريسكو عنها : « إنها تقود ضحاياها إلى المذبح » ، وهى عبارة غامضة قد تعنى أن مسز رامزاى تقودهم إلى مذبح الكنيسة عندما تقوم بدور «الخاطبة» وتقرب بين الرجل والمرأة ، أو أنها تضحى بهم .

ويحتاج مستر رامزاى للقوة الروحية التى تمنحها له زوجه . وعندما تكون مسز رامزى مشغولة بحيا كة جواربها يذرع مستر رامزاى شرفة المنزل وهو يفكر فى حدود العقل البشرى وفى فشله وفى مخاوف أخرى . ومع ذلك ، فهذا الرجل الواثق من نفسه يكمل زوجته فهما يمثلان « قصور العلاقات الإنسانية » وغموضها وعزلتنا .

فتحاول مسز رامزاى أن تنظم أشلاء التجارب عن طريق إنسانيتها ويحاول هو أن ينظمها عن طريق العقل ، ويفشل كلاهما فى تحقيق ما يصبو إليه . ويجد مستر رامزاى فى النهاية أنه لابد له من القيام بهـــذه الرحلة . وبطريقة أخرى تحاول ليلى بريسكو أن تسيطر على هذه التجارب عن طريق الألوان على لوحتها . ولا تحاول ليلى بريسكو أن تصل إلى الفنار ولكنها تصل إلى لحظة الكشف عندما يصل مستر رامزاى إلى الفنار .

ويعتبر الفنار هدفا مناسباً . ففيه يرى الباحث نفسه وما يبحث عنه ،

فهو يقف شامخاً بعيداً وسط الأمواج ويرمز لعزلة الفرد وتباعده ، وأحياناً نراه وسط الضباب ، وأحياناً نراه « كبرج فضى معتم بعين صفراء تنفتح فجأة وبرفق فى ظلام الليل » ، وأحياناً — وهنا يظهر الرمز الفرويدى — « يقف منتصباً جامداً يشع نوراً وظلمة » ، كبرج فوق ربوة عارية وسط أمواج تتكسر عليها .

وعندما كان جيمس الصغير يجلس بجوار والدته ، مسز رامزاى ، بجوار النافذة فى أول القصة ، يراقب الفنار ، كان الفنار يبدو جذابا بطريقة غامضة ، أما فى نهاية القصة فيبدو الفنار له فى صورة أخرى . لقد ظهر الفنار أمامه الآن بطريقة تثير فى نفسه شعوراً غامضاً بإحساسه بنفسه وبالحقيقة من حوله ، لقد أصبح الفنار الآن أمامه ثابتاً صلدا قويا عاريا . وعندما نظر إليه « أدرك » أن كل شىء هكذا » . وهذا الادراك رمز لنضوجه وإحساسه باستقلاله ورجولته .

ويبدو المغزى الرمزى واضحاً هنا ، فبعد أن كان جيمس يكره والده ويريد أن يقتله فى الصفحات الأولى من القصة عندما كان صغيراً يبلغ من العمر ست سنوات ، ويميل إلى أمه من سن الطفولة نجده فجأة يصفح عن والده وينسلخ بنفسه من « نافذة » أمه ويميل نحو صورة الأب التى تجسدت أمامه فى الفنار .

ومن ناحية أخرى يرمز الفنار إلى العقل الثابت بين الأمواج ، وإلى ضوء العقل فى الظلام . فالفنار رمز للفيلسوف الذى يضفى تفكيره نظاماً على الكون ، ورمز للفيلسوف فى بحثه عن المطلق ورمز لمسز رامزاى فى تنسيقها لحفلات العشاء والتوفيق بين الرجل والمرأه . ومن هذا فالفنار عدو للمتغير والزمان .

وإذا كان الفنار بعيداً وقاسياً ويرمز للأب ، فهو كذلك يرمز للمطلق .

فقد كانت مسز رامزاى تفكر فى الله وهى تنظر إلى الفنار . أما مستر تانزلى الذى يعارض فى الذهاب إلى الفنار فقد كان رجلا « ملحدا » ومستر رامزاى بالرغم من رغبته فى الكشف عن الحقيقة فقد كان يعتبر من أصحاب الشك، وعندما كان على وشك أن يطأ أرض جزيرة الفنار بقدمه عندما كانت السفينة ترسو « وقف كالبرج شامخاً معتدلا طويل القامة ؟ هكذا كان يفكر جيمس ، وكأنه يقول « لا إله » ، أخذت كام تفكر ، وكأنه يقفز فى الفضاء . » وفى هذه اللحظة تقول ليلى برسكو على الجزيرة : « لقد رسا . . لقد انتهت » . أى لقد انتهت اللوحة وانتهى البحث وانتهت القصة . وتصفح ابنته كام عنه هى الأخرى فى القارب أثناء الرحلة ولا تعتبره أبا مستبداً وتنظر إليه كبطل يقودهم إلى اكتشاف عظيم فى رحلة عظيمة ، رحلة إلى الحياة .

وإذا كانت الرحلة رمزاً لتحقيق الذات فلماذا لم تحظ مسز رامزاى بها ؟ يبدو أن فيرجينيا وولف قد اعتبرت ليلى بريسكو أو مستر رامزاى بديلا لها، فقد وضعت سبتيموس وارين سميث فى نفس الموقف مع مسز دالواى من قبل ، وربما يكون النصر الذى حققه مستر رامزاى نصراً للجميع ، وربما يكون عدم اشتراكها فى الرحلة أو البحث هو فى حد ذاته نوع من تحقيق الذات عن طريق الموت .

والماء الذى يحيط بالفنار لا اسم له لأنه بحر الحياة وتيار الوعى ولابد أن يظل بغير اسم لأنه الحياة ذاتها . ومستر بانكس يرفض أن يلقى بنفسه فى تيار الحياة ويظل على الشاطىء كما يوحى اسمه بذلك .

* * *

الامواج ١٩٣١

تعتبر « الأمواج » تحفة من ناحية الأسلوب ويطلق عليها أحد النقاد « قصيدة نثرية » . وفكرة القصة هى أمواج التجارب وهى تنكسر فوق مجموعة من الشخوص وعددهم ستة . وتفرق بينهم فرجينيا وولف بطريقة مبتكرة وتراقبهم جميعاً فى مراحل حياتهم المختلفة — من الطفولة إلى النضوج إلى الموت . وتتكون المجموعة من « برنارد » . وهو « انبساطى » النزعة ، اجتماعى يحاول دائما أن يعبر عن جوهر الحياة بكلمات وعبارات ، » ثم « نيفيل » وهو انطوائى ، رقيق ، سريع الغضب ، صعب الارضاء ، قنوط يحفل من الصداقات والعلاقات التى يقدمها له الناس من حوله . » و « لوبين » ابن مدير بنك استرالى يقاسى من شعور بالنقص . ومعهم ثلاث فتيات « سوزان » وهى شهوانية تحب التملك و « جينى » وهى شيطانة صغيرة عنيدة مراوغة تعصى الأوامر دائماً وأخيراً « رودا » خجولة تحب العزلة ولم تستطع أن تكيف نفسها .

وتدعو فيرجينيا وولف القارىء أن يشارك هذه الشخوص احساساتها أيام الطفولة عندما يكون العالم مكانا ساحرا جميلا منيرا فيه غذاء للحواس إلى أيام الشباب الحالمة بما فيها من طموح وآمال إلى مرحلة النضوج التى تجلب شعورا واحساسا غريباً لمعنى « الحقيقة » إلى الاحساس بالحزن والفشل ومشكلة الموت حين يبتلع الزمان كل الآمال العريضة .

وتترك فيرجينيا وولف برنارد وحيدا فى النهاية ليلخص لنا ما صادفه فى حياته كما تضع نفسها مكان كل شخص لتمسك بانطباعات الحياة وتجاربها عند مرورها السريع فوق الشخصية وتغير من اتجاهها وتدفعها وتسوقها إلى النهاية . وتقيس الزمان فى القصة عن طريق تسع وقفات رمزية تشير إلى مسار الشمس فوق البحر منذ الفجر حتى الليل . وهذه الفقرات الوصفية

تعتبر من أجمل ما كتب فى اللغة الانجليزية وهذه هى الفقرة التى تصف فيها ضوء الصباح :

وسقط الضوء على الأشجار فى الحديقة . وبدت إحدى الأوراق شفافة ، ثم أخرى . وغرد طائر فى مكان عال ، وكان هناك سكون ، وغرد آخر فى مكان تحته ، وحددت أشعة الشمس جدران المنزل ، واستقرت كطرف مروحة فوق ستارة بيضاء وخلفت بصمة أصبع زرقاء رقيقة من الظلال تحت أوراق الأشجار عند نافذة حجرة النوم . وتحركت الستارة برقة ولكن المدخل كان معتما وغير ذى بال ، وغنت الطيور لحنها المرسل فى الخارج . »

وفى (الأمواج) يجرى البحث عن الحقيقة وقبل نهاية القصة ندرك أن الحقيقة موجودة ضمنيا فى كل تجربة ولكن العقل لا يستطيع أن يجردها ولا تستطيع الكلمات أن تعبر عنها . ويعبر عن ذلك برنارد الذى كان يحاول دائماً أن يحبس الحقيقة فى عبارات ومفردات بقوله :

« لقد سقط كتابى المحشو بالعبارات على الأرض . يرقد تحت المنضدة فى انتظار أن تلتقطه الخادمة عندما تأتى مع الفجر متعبة تبحث عن قصاصات من الورق ، وتذاكر ترام قديمة ، ومن هنا ومن هناك ورقة مطوية فى شكل كرة تركت لها لتكنسها مع باقى الأوراق المهملة ... السكوت أحسن بكثير ، فنجال القهوة ، والمائدة . إن الجلوس بمفردى كالطائر البحرى الوحيد الذى يفتح جناحيه أحسن بكثير . دعونى أجلس هنا إلى الأبد مع هذه الأشياء العارية ، فنجال القهوة هذا ، هذه السكين ، هذه الشوكة ، أشياء فى ذاتها ، وذاتى ذاتها . لا تأتوا وتقلقونى بملاحظاتكم ، لقد آن الأوان أن أغلق الدكان وأرحل . انى على استعداد أن أضحى بثروتى كلها عن طيب خاطر بشرط ألا تزعجونى . وتدعونى أجلس هنا وأجلس فى صمت وحيداً » .

لقد أمضى حياته كلها يحاول أن يسجن هـــذه الحقيقية ويجمدها فى عبارات ولـكنها كانت كتيار الوعى وكأى تجربة نفسية عميقة بعيدة عن التعبير . وأخيراً ندرك أن تيار الوعى أو الحقيقة هو ادراك أن « الفجر ما هو إلا نوع من النور فى السماء ، نوع من التجديد ... نعم هذا هو التجديد الأزلى ، شروق وغروب مستمر وغروب وشروق آخر . »

* * *

وقصص فيرجينيا وولف انعكاس لبحث الرمزيين فى الشعر الحديث عن حقيقة موحدة لا يصل اليها العلم ولا الفلسفة ولا العقل ، ولكن تصل اليها البصيرة الملهمة والحساسية فى الادراك التى تكاد تبلغ مبلغ الكشف . ووجهة نظر كهذه تنطوى بلا ريب على مضمون فنى عميق يعتبر بمثابة رد فعل واحتجاج على القيود التى فرضتها الثورة الصناعية فى انجلترا على فكر الفرد . وتبين فيرجينيا وولف فى قصصها أن أعظم الأخطار التى تهدد الانسانية هو فقدان البصيرة والحياة الذاتية . وتخرج قصصها فى شكل علاج نفسى بالممارسة لهذا الاحساس وذلك بابتداع أسلوب خاص بالنفس تناجى به نفسها وتتغنى بفرديتها وخصائصها المميزة . وعن طريق العلاقات الدافئة والتعاطف والحب بين الأفراد يولد الانسان الكامل الذى يتمتع بكامل ذاتيته والذى يحقق إمكانياته بتوسيع آفاق تجاربه الذاتية . ولهذا فقصصها انعكاس لنوع من الارستقراطية الفكرية تتعلق بكل ما هو نادر وفريد . ومثلها الأعلى هو الفنان وليس بالمفكر أو القديس ، ذلك الفنان الذى يجعل الحياة نفسها فنا بشعوره وباحساسه بنواحى الجمال فيها والامساك بلحظات آنية بالرغم مما فى الحياة من تغير مستمر . وإذا وجدنا فى قصصها غموضا فالسبب يرجع إلى أنها تعالج « حالات » ولا تقوم بمجرد التقرير الوصفى أو التحليل العقلى فالتجارب الذاتية لا يعبر عنها سوى الرمز .

وليس من المستغرب أن قصصا كقصص فيرجينيا وولف لها مطالب مثل هذه المطالب تعتبر أحيانا ترفا صوفيا خاصا بنخبة من العارفين بالأسرار ، لا صوتا معبرا عن المطالب المباشرة الملحة لمجتمع حديث . وتعد فيرجينيا وولف من أعلام القصة الحديثة لأن لها روحا مبدعة حققت وسجلت ما فاضت به الحياة من اثراء وتؤكد قصصها عنصرا هاما فى الحياة وهو الإنسانية أو الحياة — رهبتنا وسرورنا حيال أسرار الخلق وامام الروح الخلاقة التى تبدع فى خفاء ما لا يمكن حصره .

فرجينيا وولف : المراجع

VIRGINIA WOOLF

1 — Bennett, Joan : Virginia Woolf : Her Art as a Novelist, New York : Harcourt, Brace, 1945.

2 — Blackstone, Bernard : Virginia Woolf : A Gammentary, London, 1949.

3 — Chambers, R. L. : The Novels of Virginia Woolf, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1947.

4 — Daiches, David: The Novel and the Modern World, Chicago: The University of Chicago Press, 1964. (Third Impression)

5 — Daiches, David : Virginia Woolf. Norfolk, Connecticut : New Direction, 1942.

6 — Holtby, W. : Virgiuia Woolf, London, 1932 (Wishart and co.,)

7 — Forster, E. M. : Virginia Woolf, Cambridga, University Press, 1942.

8 — Hafley, James : The Glass Roof : Virginia Woolf as Navelist, Berkeley : The Uuiversity of California Press. 1952.

9 — Pippett, Aileen : The Moth and the Star : A Biography of Virginia Woolf, Boston : Little, Brown, 1953 .

10—Woolf, V. : A Writer's Diary, Ed. Leonard Woolf, New York. Harcourt Brace. 1953.


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الرابع

الوصل لا غير..
إدوارد مورجان فورستر

١٨٧٩ — ٠٠٠

الوصل لاغير ...

إدوارد مورجان فورستر

تمهيد

يعتبر فورستر من الكتاب العقليين ويؤمن كفرجينيا ووولف ولورنس وهكسلى بأن الحياة أكثر من أن يحتويها العقل ، وأن الحقيقة ليست مجرد إدراك عقلى بحت ، وقد دفعه حبه للحياة بما فيها من ثراء إلى السفر إلى اليونان وإيطاليا والهند ومصر ، فقد أراد فى بدء حياته الأدبية أن يعيش حياة البواعث والعواطف التلقائية . ولكن ذكاءه المدقق وازدواج التفكير الفطرى فيه دفعاه إلى الشك فى هذا الكشف التخيلى للحياة حتى عندما استكان لإلهاما . ولم يكن فورستر البتة من هذا الصنف من الناس الذى قد يقبل فلسفة الدم الغرزية عند لورانس ويرفض فلسفة عقلية أو حتى يقبل الفكرة القائلة بأن الشخصية الإنسانية ترتكز على التنافر والتجاذب والعنف أو فلسفة فطرية فى تحقيق ذاتها . ففورستر يؤمن بالحكمة التى تنبع من القلب والتى عالجها أدباء القرن التاسع عشر بشىء من عدم الاهتمام ، وكانت النتيجة فى رأيه أنه بالرغم من التقدم العلمى والحضارى ، وبالرغم من النهضة الصناعية فى انجلترا فإنه لم يصاحب هذا التقدم والنماء تقدم ملحوظ فى التعاطف والمحبة والشفقة والإدراك وكان الرجل الإنجليزى هو المسؤول عن هذا الفقر العاطفى لأن نظام التعليم فى انجلترا ولاسيما فى المدارس الخاصة Public Schools ، كان ولازال ينحو نحو القسوة فى معاملة الطلبة حتى يخرجوا للحياة ساسة غلاظ القلوب يعملون فى أطراف الإمبراطورية . ولهذا تجمدت عواطفهم وضعف إحساسهم . ويسلط فورستر على هذا الطراز من الناس الأضواء فى قصصه فيجعلهم هدفاً لنقده اللاذع دائماً ، ويمكن القول بأن معظم شخوصه الشريرة فى قصصه من خريجى هذه المدارس .

وفورستر كاتب متحرر إنسانى يفتن بالحضارة وينظر إليها على أنها أعظم ماحققه التفكير الإنسانى الحر ولكنه يدرك الحيرة التى تواجه المفكر الحر فى القرن العشرين . ويرى فورستر أن حرية الفكر ترتكز على دعامة عقلية قوية وتطرح الدين والإيمان والمثل العليا جانباً ومعظم معتنقيها من اللا أدريين Agnostics أو ممن يؤمنون بالحلول Pantheists ، وبالإضافة إلى هذا وجد أن العقل ذاته والمنطق الذى ينكر قوة التخيل كانا فى خطر لأن العقل يضعف أحياناً أمام الغرائز والدوافع اللاشعورية والتحيز . وكان مجرد الاعتراف بوجود هذه الدوافع اللاشعورية الخفية والغرائز يوحى بأن الإنسان لايعيش عيشة تتفق مع المنطق والعقل . وأخيراً وصل إلى أن العقل وحده لا يكفى ، ولكنه كان يخشى أن يبحث عن بديل له . وكانت مشكلته هى التوفيق بين مطالب العقل والحضارة والنظام والأرستقراطية الفكرية من جهة ، والوعى التخيلى وعالم الإحساس والعواطف الدافئة والقلب من جهة أخرى .

ويرى فورستر أن النظام والاستقرار والتقاليد والحضارة والتسامح كلها قيم جميلة فى حد ذاتها ولكنها تتصارع مع الخشونة وفقر الإحساس وغلظة القلب والتواكل واللامبالاة و « التكلس العاطفى » ، قيم جميلة تنقصها المبادىء الحيوية التى تضفى على الحياة ثراء وتبقى نابضة بالحياة . ووجد فورستر أن من يمثلون القمة فى مجتمعه يفتقرون إلى العواطف النبيلة والشفقة والحب والرقة فى الشعور ؛ وبعد دراسته لمجتمعه ولهذه الطبقة بالذات وجد أن نقطة الضعف فى الرجل الإنجليزى عامة تكمن فى خوفه من العواطف ، فى قلبه الذى لم ينم ، ذلك القلب الذى كان دائماً عقبة فى سبيل فهمه وإدراكه للثراء من حوله ، والمشكلة التى تعالجها قصصه هى التعقيد الغامض فى الشخوص والعلاقات ، وهذه هى الفكرة المحورية فى معظم أعماله .

ولم يتمكن أى قصصى آخر من تصوير تلك العلاقات المعقدة تمكن

فورستر وإن لم يعط لها حلولا أو حدوداً واضحة المعالم . وقد أمده موقفه من مجتمعه بمعظم مادته القصصية وبالصراع فيها بين طريقتين أو مذهبين فى الحياة : طريق القلب الذى يدرك ويحب ويفهم ويتعاطف ولكنه مضطرب يتخبط أحياناً ويتعثر ويصطدم بالعرف والتقاليد ، وطريق التحفظ والرسميات والتقاليد والعرف والقانون الذى يحمى النظام ويحفظه ولكنه يخنق العواطف التلقائية تحت ستار من سيطرة العقل والمنطق . وهذا الصراع بين ذوى القلوب المتحجرة وبين الحيويين Vitalists له آثاره فى العلاقات بين الأفراد وتظهر نتائجه بوضوح فى المجتمع بأكمله . وينتمى إلى الفريق الأول تلك الشخوص التى تقدس تقاليد فقدت حيويتها وأصبحت جامدة ، ويتعذر عليهم حتى من خلال تجاربهم الذاتية أن يغيروا من تصرفاتهم ، ومنهم المحافظون المتزمتون .

فقد تكيفت حياة هؤلاء منذ صباهم ولن تغير التجارب الذاتية من طباعهم فهم أعداد لكل فكرة ويحطمون الحب وتتقطع الروابط الرقيقة التى تكون نسيج العلاقات الإنسانية من جراء تصرفاتهم وخشونتهم، وهؤلاء الناس ، كما يقول فورستر ، يصبح منهم القادة والساسة والرجال الرسميون فى الحكومة البريطانية ولو أنهم لا يرقون إلى مرتبة الآدميين المتكاملين . وينتمى إلى المجموعة الثانية من يطلق عليهم فورستر « الحيويين » فهم يحسون بعمق ولا يخافون من عواطفهم ويتفاعلون مع غيرهم لأنهم يدعون قلوبهم تقودهم وترشدهم فى علاقاتهم بالآخرين . ولهذه المجموعة أفق متسع يجعلهم أحياناً لا يبالون بالتقاليد البالية إذا دعت الضرورة لذلك . ومن الشخصيات الرسمية ، رونى هيلسوب والرائد كالندر وعائلة ترتون فى قصته « رحلة إلى الهند » ، وعائلة ويلكوكس فى « هواردز إند » ؛ ومن الشخصيات الحيوية ، فيلدنج ومسز مور فى « رحلة إلى الهند » ، وعائلة شليجل فى « هواردز إند » .

* * *

حياته وفنه القصصى

لقد توقف فورستر عن كتابة القصة منذ زمن طويل لأنه اتجه بعد نشر « رحلة إلى الهند » فى عام ١٩٢٤ إلى الكتابة فى موضوعات أخرى . وإن كان ت . س . اليوت « وصامويل بتلر ييتس » قـد تركا الشعر الغنائى ليكتبا مسرحيات شعرية فقد أغفل فورستر القصة ليكتب فى النقد وفى الحضارة والسياسة بوجه عام . ومع ذلك ، فإن له مكانة مرموقة فى الأدب الإنجليزى حتى الآن لما تحتله قصصه القليلة الأولى (منذ نشره «حيث تخشى الملائكة أن تطأ الأرض » فى عام ١٩٠٥ حتى « رحلته إلى الهند » فى عام ١٩٢٤) من مركز ممتاز فى الأدب الإنجليزى عامة وفى مجال القصة خاصة . وعن طريق مقالاته النقدية وقصصه وشخصيته وآرائه أمكن للأدباء ولدارسى القصة الحديثة من أن يروا بصورة واضحة تلك العناصر التى تجتمع لتكون القصة النثرية وتكون ركائز للفن القصصى .

ونحن لا نجد فى كتابه المشهور عن القصة « أوجه القصة » Aspects of the Novel اهتماماً يذكر بالرمز أو علم النفس التحليلى أو نظريات العلم الحديث فى الفيزياء أو موسقة القصة أو حتى التجديد فى الإطار ، ولو أن هذا لايمنع من استعماله لبعض هذه الفنون القصصية التجديدية فى قصصه . فلدينا الرمز فى كهوف مارابار فى « رحلة إلى الهند » والمنزل والسيارة والشجرة العتيقة فى « هوارز إند » . وربما كان فورستر بطيئا فى الاعتراف بهذه الفنون القصصية وإن كان على استعداد لتغيير وجهة نظره وخاصة بعد قراءة جيمس جويس . ويعتبر فورستر كاتباً تقليدياً فى كتابته للقصة ، ويذكرنا فى بعض أجزاء قصصه من أمثال «رحلة إلى الهند » ، «هواردزاند » بثاكرى وديكنز . فهو يعطى القارىء الإحساس بأن القصة أولا وقبل كل شىء ماهى إلا عملية « تصنيع » أو « فبركة » ، ولا نجد غضاضة فى

التدخل بين القارىء والقصة أحياناً ليلقى الضوء على بعض المواقف ويطمئن القارىء بأنه هناك لمساعدته إذا اقتضى الأمر .

ويمكننا تلخيص اتجاهه فى الحياة وفى قصصه فى هذه الكتابات : إن فورستر يمثل شخصية المفكر الحر المرهف الحس الذى يعيش فى مجتمع يتمتع أفراده ببلادة الشعور ، أو شخصية الرجل الطيب الذى يحب التأمل والذى يجد أن وجوده فى المجتمع يتطلب منه التورط فى مشاكله والذى يعتبر نفسه مسئولا عن تكوين الحضارة فى عصره وتوجيهها . فإن لم يكن فورستر من هذا الصنف من الناس ، ماقدر له أن يكون الكاتب والقصصى الذى نعرفه اليوم .

ولقد ولد فورستر فى ١١ يناير سنة ١٨٧٩ فى مدينة لندن وعاصر فيرجينيا وولف . وكان والده مهندساً مشهوراً ، ووالدته من عائلة لها مكانتها فى مجال الفكر والأدب . وتعلم فى مدرسة « تونبردج » ولم يكن طالباً من طلبة الداخلية بل كان يدرس بالنهار . وكان لهذه التجربة أثرها فى حياته لأنه أدرك لأول مرة منذ شبابه الفشل والإحباط اللذين يولدهما عدم القدرة على الارتباط بالآخرين وتكوين علاقات ودية معهم . ووجد فورستر أن هزال جسمه وضعف قواه البدنية قد أقاما حاجزاً بينه وبين التجاوب مع أقرانه وممارسة الألعاب الرياضية ، واعتبره زملاؤه « دودة كتب » تماماً كما حدث لستيفن ديدالوس (جيمس جويس) فى « صورة للفنان فى شبابه » عندما كان يدرس فى كلونجوز وود كوليدج ، ولا لدوس هكسلى كما تصوره لنا قصته « تقابل الألحان » فى شخصية فيليب كوارلز .

وتلعب المدرسة وجوها الأرستقراطى المتعالى دوراً هاماً فى قصتيه الأوليين ، وتمثل بلدة « سواستون » معقل المتأدبين المتعالين ، والقصة الثانية تشير إلى تعاسة فورستر فى هذه الفترة المدرسية . (القصة الأولى : « حيث

تخشى الملائكة أن تطأ الأرض ، والقصة الثانية : « أطول رحلة ») .

ويتحدث فورستر فى مقال له بعنوان « ثورة باترسى » عن منزل جده حيث كان يجتمع وليام والبرفورس وجيمس ستيفن وغيرهما ليناقشوا مسائل دينية وإنسانية وما كان لهذه المجموعة من نشاط فى إلغاء تجارة العبيد . وقد أثرت حياة المدرسة الخاصة فى فورستر تأثيراً كبيراً واستمد منها معظم أفكاره ، ويصف فورستر مواطنيه بأنهم « أجسام نامية ، وعقول نصف نامية ، وقلوب غير نامية » . والسنوات التى قضاها فى كمبردج تعد أسعد سنوات حياته ، فقد تمكن أخيراً من الدراسة المستأنية فى جو علمى هادىء يساعد على التأمل ويشجع البحث الحر والفكر الحر ، وأصبح من الممكن أن ينتقى أصدقاءه ويعمل وفق هواه فى مشروعاته تحت إشراف أساتذة أجلاء لهم من الخبرة والدراية ما يمكنهم من إظهار المواهب فى تلاميذهم وصقلها . وسرعان ماتفتحت مواهبه ونضج فكره وأصبح دارساً وكاتباً — بل قد صار إنساناً .

وبعد تخرجه فى عام ١٩١٠ قرر مثل « ميلتون » وفيرجينيا وولف من قبله أن يشهد بنفسه مهد الحضارة الكلاسيكية ومعالمها ، فقام بزيارة اليونان وإيطاليا حيث تمكن من امتصاص حضارة منطقة البحر المتوسط واستيعابها وله دليل عن مدينة الإسكندرية نشره عام ١٩٢٢ وأضاف إليه فى طبعة أخرى عام ١٩٣٨ وكتاب عن حكومة مصر عام ١٩٣١ .

وفى منتصف عشرينات عمره وصل إلى قمة إنتاجه الأدبى ولم يكن له نشاط أدبى فحسب بل كان له آخر سياسى ، وحاول أن يقنع المحافظين بضرورة إدخال الإصلاحات ، واستمر يكتب فى موضوعات سياسية فى مجلة لها رأى مستقل وقد ضمن حماسه الشديد وتعلقه الشديد بحضارة البحر الأبيض المتوسط قصصه التى أوحت له بها عناصر من الحضارة اليونانية وميثولوجيتها . ففى قصته « حيث تخشى الملائكة أن تطأ الأرض » نجد

قصة دقيقة الصنع جميلة غنية بما فيها من فهم وإدراك القلب الإنسانى والطبيعة الساحرة والقيم الروحية وسحر إيطاليا .

وفى خلال السنوات الخمس التالية ، ظهرت معظم كتب فورستر الهامة ما عدا « رحلة إلى الهند » . وما أن بلغ الثلاثين من عمره حتى وكان قد نشر له « حيث تخشى الملائكة أن تطأ الأرض » فى ١٩٠٥ ، « أطول رحلة » فى ١٩٠٧ ، وهى قصة نشأته وحياته المدرسية ، « حجرة تطل على منظر » فى ١٩٠٨ ، « هواردز اند » فى ١٩١٠ والقصة عمل طموح يحاول فورستر فيها أن يصور الأمراض النفسية التى تقوض نظام الحياة الإنجليزية الحديثة كما يضمنها علاجا أوليا ، وأخيراً مجموعة من القصص القصيرة فى عام ١٩١٤ .

وفى عام ١٩١١ قام فورستر برحلة إلى الهند لأول مرة ، وعند عودته ضمن نتائج زيارته وانطباعاته قصته المشهورة « رحلة إلى الهند » ولكنه لم يتم القصة وتركها لفترة من الزمن حتى قام برحلته الثانية إلى الهند عام ١٩٢١ . ولم تنشر أهم قصة له إلا فى عام ١٩٢٤ وتقبلها النقاد باطراء يشوبه نوع من الحيرة . وأصبح فورستر من بعدها صاحب شهرة عالمية ، وقد بلغ توزيع هذه القصة حسب آخر إحصائية من دار « بنجوين » وحدها أكثر من نصف مليون نسخة .

وفى عام ١٩٢٧ اختير للقيام بإلقاء « محاضرات كلارك » فى جامعة كمبردج وكان لآرائه فى محاضراته عن القصة والنثر القصصى أهمية قصوى تعادل ما قاله ت . س . إليوت فى النقد والشعر فى ثلاثينات وأربعينات هذا القرن . ولكن فورستر لم يواصل كتابة القصص بعد ما أحرزه من نصر وتمجيد ، ولئن إذا كنا قد خسرناه كقصصى ممتع فقد كسبناه من أجل ما يكتبه فى النقد والسياسة والحضارة والثقافة . وننظر الآن إلى « رحلة إلى الهند » وكأنها تنبىء بما قد يحدث فى المستقبل ويمكننا إدراك أهمية القصة الآن وبعد مرور أكثر من أربعين عاما على نشرها .

وإذا لم يكن فورستر قد حذق فن « بروست » المعقد أو جويس ، فهو بالرغم من ذلك قصصي بارع قوى من طراز ممتاز ، فحبكات قصصه دائماً سهلة والسرد فيها مباشر مختصر وله القدرة على جذب انتباه القارىء وشده إليه فى معظم قصصه . وفورستر قصصي هادىء رزين لا ينفعل مع شخوصه كاورنس مثلا أو جويس ، وفلسفته هى فلسفة الرجل العجوز المحنك الذى لا يرغب من الحياة فى غير الصداقة والإخلاص والحب والعلاقات الفردية الدافئة بين شخص وآخر .

* * *

أعماله :

يدور الصراع فى أول قصة فورستر — « حيث تخشى الملائكة أن تطأ الأرض » Where Angels Fear to Tread ، ١٩٠٥ — بين « القشريين » و « الحيويين » ، وينشأ هذا الصدام كرد فعل يثيره زواج أرملة إنجليزية شابة من مجتمع «سواستون» من رجل إيطالى عادى مرح يدعى « جينو » ، وعندما تموت الأم أثناء ولادة طفلها يشعر أقاربها المحافظون أن من حقهم العناية بالطفل خوفاً عليه من والده السيء السمعة . ويصمم الوالد على الاحتفاظ بطفله الذى يحبه وينتصر على التقاليد الإنسانيه العتيقة والتمسك بالشرف والإخلاص دون وعى أو تفكير . ويمثل «جينو» الفحولة البدائية المتكاملة ويتصرف بما يمليه عليه إيمانه واعتقاده لا بما تمليه عليه التقاليد والعرف ، ويتصرف بدافع من الرغبة الصادقة لا بدافع من الواجب الملزم . ويصور لنا فورستر أن قدرة « جينو » على الحب والإخلاص لابنه يعادلها فى القوة قدرته على المكر والدهاء والقسوة واللامبالاة فيما لا يخص ابنه . ولا يخدعنا فورستر ولا يخدع نفسه ، فهو يعلم جيداً أنه من الصعب العثور على شخصية تنبثق منها العواطف والدوافع المخلصة دون شوائب ، فالإنسان الكامل لم يوجد بعد والعثور عليه حلم يراود القصصي دائماً

وبالرغم من قصر هذه القصة وسطحيتها وهدوئها فإنها تحتوى فى طياتها وفى طريقة تركيبها الفكرة الرئيسية فى قصصه الأخرى . وما لا يستطيع فورستر أن يحققه لنا فيها من تداخل وتعقيد وسمك فى النسيج القصصى وغزارة المادة والرؤى يعوضنا عنه بالطريقة المباشرة فى السرد وبالصراحة والبساطة التى يصف بها حلم شاب إنجليزى . فقد كان لفورستر — بالرغم من أنه كان فى السادسة والعشرين من عمره — من النضوج الفكرى والاتزان ما يجعله يعتقد أن بيئة كالبيئة التى نشأ فيها لا بد لها من التحكم فى العواطف التلقائية وكبتها . فقد نشأ أفراد مجتمع « سواستون » فى جو « بارد » يخلو من « حرارة » العواطف ويقاسى من السطحية والنفاق والأنانية الرخيصة . وأدرك فورستر أن مجتمعاً مثل هذا المجتمع لن يتمكن أفراده من التعبير عن الجانب الخير فيهم أو من تنمية قدراتهم الإنسانية . وقد حذق فورستر فن إبراز صور الشخوص على حقيقتها فى قصصه وغالباً ما يدفعها إلى الظهور عارية أمامنا حين يجعلها تواجه أزمة معينة فى موقف يضطرها فيه إلى الخروج من سلبيتها . ونرى هذه المواقف والأزمات بوضوح فى قصتيه « هوارد اند » و « رحلة إلى الهند » .

وتخلو هذه هذه القصة من التعقيد المفتعل فى حبكتها ويمكن تبسيط هيكلها على هذا النحو : لنأخذ مثلا مجموعة من الشخوص جعلتهم طرق حياتهم وبيئتهم غير مكتملى الشخصية ولا يمكن اعتبارهم أفراداً لهم القدرة على التصرف والإحساس كالآدميين ، ولننتقل مع هذه الشخوص فجأة إلى بيئة أخرى أو بلد آخر أكثر ثراء من الناحية العاطفية والروحية وأكثر دفئاً وأقرب إلى الحضارة البدائية منه إلى الحضارة الحديثة . ثم لنقم بتسجيل نتائج هذا الاحتكاك والتأقلم بنوع من الحياد وبنوع من التعاطف والإحساس الذى يبرز المغزى أو الدرس الخلق والفلسفى بتضميناته العديدة . وقد أعطانا هنرى جيمس فكرة عن هذه الطريقة من قبل وأضاف

اليها فورستر طابعه الاجتماعى والثقافى ومصارحة فائقة قلما تمكن منها هنرى جيمس دون مواربة .

ويمكن تفسير الفكرة المحورية فى هذه القصة وفى غيرها من قصصه على أنها سلسلة من الأضداد : الاتصال الوثيق والاندماج الكلى بين الأفراد يقابله مجرد الحديث العابر واللقاء السريع ؛ الحب الأساسى الذى يحياه الأفراد يقابله التحالف النفعى والتكاتف لمصلحة معينة ؛ الحقيقة يقابلها الغيرة العشواء والتحيز ؛ ألوان الحضارة الغربية الميكانيكية ويقابلها التيارات الحضارية الخفية التى تربط إنساناً بآخر ؛ الميثولوجية الطبيعية يقابلها التطبيق الحديث العملى للعلم ؛ هذا إلى جانب إصراره على أن هذه الأضداد لاتعمل منفردة فى أى حضارة أو بيئة فلا الشرق شرق ولاالغرب غرب ولا الخير خير تماما يخلو من الشر ولا الشر شر تماماً يخلو من الخير .

وفى طبعة حديثة للقصة يظهر على الغلاف صورة لقطع من ظرف خطاب ممزق عليه طابع بريد إيطالى ملغى وعبارة « لم يستدل عليه » . ويلخص مصمم الغلاف لنا القصة رمزياً . فقد فشلت وسيلة الاتصال أو الربط وتمزقت . وربما تعتبر الصورة تبسيطاً جائراً للقصة التى يحاول فيها فورستر أن يصور حالات يصعب فيها التلاقى أو يكاد يكون مستحيلا . وربما يجد القارىء الآن نوعاً من التكرار الممل فى عرض قضيته لاسيما إذا كان قد قرأ الكتب الحديثة فى « كيف تكسب الأصدقاء وتوثر فى الناس » لديل كارنجى أو حتى قرأ كتابا فى علم النفس يشير إلى مشكلة الاغتراب والعزلة والوحدة . ولكن أهمية فورستر ترجع إلى أنه تنبأ بهذه الظواهر قبل حدوثها ، ويصعب علينا أحياناً أن نعترف بأن جذور هذه الأزمة فى الأدب الإنجليزى ، شعره ونثره ، والتى روج لها لورنس وهكسلى وفيرجينيا وولف وجيمس جويس وأليوت ، تمتد إلى مجتمع سواستون وتحدث هذه الهزات العنيفة فيه منذ عام ١٨٩٠ . وهذا زمان قبل زمان

« ليوبولد بلوم » وستيفن ديدالوس فى « عوليس » وسبتيموس وارين سميث فى « مسز دالواى » وفيليب كوارلز فى « تقابل الألحان » .

ويختلف الإنسان عن الحيوان فى قدرته على استعمال اللغة كوسيلة للاتصال بآخرين . واللغة كوسيلة فكرية أو أداة حضارية ، سواء مقروءة أو مسموعة ، لها فوائد لا تعد ولا تحصى . ولكن هذه الوسيلة تخفق فى الحالات التى للقلب أو النفس فيها دخل فى تجارب ذاتية ، فالكلمات التى نستعملها فى الصلاة أو فى الابتهال إلى الله تعتبر كلمات ساذجة فقيرة قاصرة عن التعبير عما فى صدورنا من محبة نحو الله عز وجل . ولا يمكن للحب أن يعبر عن نفسه أو يترجم إحساسه العميق أو انفعالاته إلا بما توحى به بضع كلمات على بطاقة للتهنئة أو حتى خطاب غرامى طويل . وبالرغم من عجز الكلمات عن تأدية وظيفتها العاطفية فى مثل هذه الحالات فلا غنى لنا عنها ولهذا يعتز فورستر بالكلمة المكتوبة والمنطوقة ويقدرها حق قدرها ويقدسها لأنها حلقة الوصل التى يمكن ملاحظتها والرجوع إليها بين إنسان وآخر . ويحاول فورستر أن يقوم بدور الواعظ فى القصة ويبسط موعظته فى أسلوب التخاطب بين الناس وإن لم يكن أسلوب الاتصال المباشر أو الفهم أو التعاطف . ونجد أفراد الطبقة الوسطى الأثرياء يحاولون أن يرفعوا من شأن لغة التخاطب العادية ليجعلوا منها فناً فى حد ذاتها . ولا تعوز الكلمات هذه الطبقة وشخوصه أمثال فيليب هيريتون ووالدته وأخته هاريت تجيد الكلام ، ويوحى إلينا فورستر فى كثير من المواقف بأنه من الامتهان للكلمات أن نستعملها بهذه الطريقة المبتذلة وأن نستعملها استعمالا سطحياً دون إحساس ووزن دقيق لها . ونقرأ فى القصة :

« وتكلم فيليب دون انقطاع ... ولكنه لم يكن يدرى أن جزءاً كبيراً من كلامه كان لا طائل تحته » .

إن فكرة الاتصال أو الربط أو التلاقى تصل إلى ذروتها فى القصة

ويتبلور مغزاها الرمزى فى زواج « ليليا » من « جينو كاريلا » . ولقد مهد جو إيطاليا الشاعرى وسحرها وجمالها للتقارب بين هذه السيدة الإنجليزية وهذا الإيطالى البسيط ، بين الغنى والفقر ، بين الطبقة الراقية والطبقة الدنيا ، بين الشمال والجنوب ، بين البارد والدافىء — حضارتان مختلفتان ، كما يقول فورستر ، تحاولان أن تندمجا وتترابطا وتتصلا . وتبدأ الفوارق والصعاب التى يقابلها كل فرد يحاول أن يخرج من نطاق دائرته الثقافية والحضارية واللغوية فى الاتساع حتى يصير لها تضمينات عالمية وإنسانية تتعدى حدود ثقافة الفرد الواحد وحضارته . وقد عالج فورسترهذهالمشكلة باهتمام زائد فى رائعته « رحلة إلى الهند » . وتبدأ الصعوبات التى تعترض الزوجين فى الظهور والتضخم حتى ينتهى الأمر بينهما ويقول فورستر فى القصة :

«كانت المحادثة — إذا كان من الممكن أن نسميها ، محادثة ، تدور فى خليط من الإنجليزية والإيطالية . ولم تلتقط ليليا من الإيطالية شيئا يذكر ، ولم يكن سنيور كاريلا قد تعلم شيئاً من الإنجليزية ! » .

وتبدأ الشخوص تدريجياً فى إدراك وجود روابط أعمق وأقوى من الكلمة المقروءة أو المسموعة ، ويتحدث « سبيريديونى » مع صديقه جينو عن « لغة الحب » بقوله :

« إن الشخص الذى يفهمنا من أول نظرة ، والذى لا يضايقنا أبداً ، والذى لا نسأمه إطلاقا ، والذى نستطيع أن نفضى إليه بكل أفكارنا ورغباتنا ، لا عن طريق الكلام فحسب بل عن طريق الصمت — هذا هو ما أعنيه بكلمة Simpatico .

وهذا الفهم المباشر لا تعوزه الكلمات ، ففى استطاعته تخطى حواجز السن وحواجز الطبقات وحواجز المال . وقد كان فى استطاعة « ليزا » فى مسرحية بيجماليون لبرنارد شو مثلا أن تستغنى عن خدمات الأستاذ هيجينز

ويتزايد اهتمام فورستر بهذه المشكلة على مر السنين وتستمر فى شغل ذهنه ، فالخطابات المتفرقة والبطاقات التى يرسلها جينو « لإرما » لكى يضيق المسافة بينه وبينها ، ويقارب فيها بين الحضارتين والبيئتين سيحل محلهـــا تبادل الخطابات والبرقيات بين أخوات آل شليجل فى قصته « هواردز اند » أما خطاب فليدنج للدكتور عزيز فى « رحلة إلى الهند » — ذلك الخطاب الذى نراه فى آخر القصة والذى يخطىء فى تفسير مغزاه محمود على صديق الدكتور عزيز — فيباعد بين المرسل والمرسل إليه وتكون النتيجة اتساع الهوة بين الاثنين . ولكن بالرغم من معالجته لمشكلة الاتصال بتضميناتها المختلفة فى قصصه الأخرى ، إلا أننـا لا نجد عرضا دقيقا لهذه التضمينات إلا فى قصصه الأولى .

ويرى فورستر مع غيره من كتاب القرن العشرين التناقض فى « التقدم » العلمى الحديث ، فمع تطور وسائل النقل والمواصلات وتقدمها من سكك حديد وتلغراف وتليفون يظهر التناقض فى تباعد الفرد عن فرد آخر فتقريب المسافات قد زاد من المسافة بين الفرد والفرد (وقد عبر فورستر عن هذا أروع تعبير فى قصة قصيرة له بعنوان « عندما تتوقف الالة ») . فقد ساعدت المخترعات الحديثة من راديو وتلفزيون وجرائد يومية ومجلات من التغلب على الزمان والمكان ولكنها فشلت فى إنماء وتحقيق العلاقات الإنسانية . ويدفع الفزع من « العالم الجديد الشجاع » فورستر إلى خلق شخصية جينو ، فحجرته تسيطر على أساسها ومحتوياتها الفوضى بعكس حجرة الاستقبال فى منزل هيريتون ويضيف فورستر : « ولكنها الفوضى التى تأتى نتيجة للحياة . لا كنتيجة للحزن والكآبة . » وتدهش كارولين عندما تنظر إلى طفل جينو — طفل حقيقى من صلب أبيه — ينام فى سلام على بساط قذر .

ويظهر أثر الآلة فى القصة من آن لآخر وترمز السيارة إلى عريضة الدعوى

ضد هذه الحضارة الميكانيكية ؛ فلدينا مس ديريك فى « رحلة إلى الهند » ؛ شخصية مزعجة تعكر صفو الجو وتقلق من حولها كل مرة تظهر بسيارتها ، ولكن فورستر يدخر هجومه على الآلات الميكانيكية لقصته « هواردز اند » حيث بين أن فى استطاعة انجلترا أن تضحى بالآلة فى سبيل حياة أكمل وأفضل .

وفى القصة يعالج فورستر الحب على مستويات مختلفة : حب الأم (ليليا ومسز هيريتون) والحب الروحى (كارولين أبوت) ، والحب الجنسى (ليليا وجينو) والحب الأبوى (جينو) وفقدان الحب (فيليب) والحب الفاسد (هاريت) . فمعظم أفراد مجتمع سواستون يبحثون دون وعى منهم عن الحب فى إيطاليا ، تلك العاطفة التى حرمتهم منها الحياة المحافظة فى انجلترا. وتفشل هاريت فى الحب تماماً لأن قلبها كان قد تحجر بعد أن تمكنت منه عادات سواستون العقيمة . ويعيش فيليب وكارولين لسوء حظهما حياة برمائية ويؤثر جو إيطاليا الساحر عليهما ويعودان إلى انجلترا بعد هذه المغامرة التى سيكون لها أثرها فى مستقبل حياتهما ، فقد حرص فورستر على أن يجعل للقصة خاتمة سارة .

ومن عادة فورستر ألا يعطى القارىء جواباً شافياً أو علاجاً ناجعاً ، فهو يشجع شخوصه على التمسك بالحقيقة ولكنه لا يحرمهم من الانغماس أحياناً فى ملذات الخداع ، فهو لا يحاول أن يرى الأشياء بيضاء أو سوداء . فمجتمع « سواستون » مجتمع ميت من الناحية العاطفية ولكنه مجتمع نظيف مؤدب مريح ، ولا يخفى فورستر إعجابه بإيطاليا ولكنه لا يتحيز لها ولا يحاول أن يخفى عيوبها من همجية وفوضى .

أطول رحلة ١٩٠٧ The Longest Journey

تعتبر هذه القصة نوعا من القصص الذهنى وتهتم بنقد الحياة أكثر من

اهتمامها بتصويرها ومعظم شخوصها من الصنف «الشاطر». ويدور الصراع فى القصة بين الزوج وهو شاب عقلانى والزوجة وهى سيدة ضيقة الأفق ترمز إلى العالم بقيمه المادية . وفى القصة يتحدث فورستر عن دور الجامعة فى حياة الفرد : « إنى أرثى لهؤلاء الذين لم يذهبوا إلى كمبردج ، لا لأن الجامعة مكان أنيق ، ولكن تلك السنوات كانت ساحرة . وإذا حالفك الحظ كان فى استطاعتك أن ترى هناك مالم تره من قبل وربما لاتراه ثانية . هذه هى الحقيقة. إن هذه التجربة التى تكشف عن « الحياة الطيبة » — حياة خالية من الكفاح المرير والطموح — تعطى لذة وحلاوة للحياة وتضفى عليها مغزى لا يعرفه هؤلاء الذين لا يستطيعون ممارستها »

حجرة تطل على منظر A Room with a View

يدور الصراع فى هذه القصة فى نزل أو « بنسيون » فى إيطاليا ، فتصل لوسى مع شارلوت ابنة عمها وهى متحفظة للغاية ، فنظرتها للحياة ضيقة تحدها التقاليد الإنجليزية من جانب ومن جانب آخر يحـــدها تقديسها للتأدب والحشمة . ووجدت السيدتان أن صاحب البنسيون » قد فشل فى حجز حجرتين مناسبتين لهما بمنظر لطيف . وتثور شارلوت عندما يقترح مستر « أميرسون » أن تأخذ السيدتان الحجرتين المخصصتين له ولإبنه بدلا من حجرتيهما ويصور لنا فورستر الصراع الذى ينشأ فى نفس لوسى التى تجد نفسها فجأة مسرحا لقوى متضاربة ، فهى لاتريد أن تغضب شارلوت وفى الوقت نفسه لاتريد أن تجرح شعور جورج أميرسون الذى كانت قد بدأت تشعر نحوه بعاطفة وتستسلم فى النهاية للتقاليد . « وانضمت أخيراً إلى الجيش العظيم من الذين يعيشون فى ظلام ولا يسيرون خلف العقل أو القلب ، بل يسيرون إلى غاياتهم وفق كلمات معينة وهولاء هم الذين استسلموا للعـــدو فى داخلهم ، »

هواردز اند ١٩١٠ Howards End

إن حياة الفنان ، سواء رضينا أو لم نرض ، تقحم نفسها فى تقيمنا للعمل الأدبى بالرغم من أنه فى تقيمنا له يجب علينا أن نعنى بالعمل ذاته . ولكن هذا لايحدث بهذه السهولة ، فبالرغم من أننا نعتبر حياة الفنان أمراً خارجاً عن نطاق إنتاجه الأدبى إلا أننا ، دون وعى منا ، ندع مانعرفه عن حياته يؤثر فى حكمنا على عمله . فنحن دائماً نحس بوجود الأديب خلف العمل الأدبى ، لاعن طريق مانستشفه من العمل الأدبى ولكن عن طريق الحقائق والمعلومات التى نجمعها عن حياته الخاصة . وتعتبر « هواردز اند » تحفة فورستر إذا استثنينا قصته « رحلة إلى الهند » ففيها تتطور أفكاره وتنمو .

وتعتبر « هواردز اند » حلقة أخرى من حلقات الصراع بين العالمين ، ففى أحدهما تنمو الشخصية وتكتمل ، وفى الآخر تذبل من جراء الكبت وتذوى . فنرى صراعا بين العقل والروح من جانب وحياة المال والعمل من جانب آخر . ويقابل أفراد عائلة شليجل المثقفين أفراد عائلة ويلكوكس أصحاب المال ويدرك الجميع فى النهاية أنه لابد للعالم من أن يضم عديداً من الانواع . ويرى فورستر خيوط نسيج الحياة تتداخل وتتعقد أمامه ، فهناك اختلاط وتشوش وأسرار ، وليس هناك شىء أسود أو أبيض ، أو صواب مطلق أو خطأ مطلق ، ومن يريد أن يتجنب الخداع يجب عليه ألا يؤمن بشىء إيمانا مطلقا فكل شىء موجود فى الحياة ولكن لا لشىء قيمة مطلقة.

تبدو انجلترا فى القصة فى حالة اضطراب وتتحرك القصة رمزيا لا عن طريق التنافر بين الشخوص فحسب بل لوجود زواج وسيمفونية ومكتبة عامرة بالكتب وسيارة صاخبة وشجرة وارفة الظلال ومنزل قديم . ورمز انجلترا هو المنزل العتيق الذى استوحى من اسمه فورستر عنوان قصته :

« هواردز اند » والسؤال الذى يطرحه فورستر للبحث هو : لمن سيؤول المنزل ؟ من الذى سيرث انجلترا ؟ والصراع ليس بين طبقتين ولكن بين أفراد ينتمون إلى طبقة واحدة : الطبقة المتوسطة . ولانرى فى القصة أثراً للأرستقراطية ولا للفقراء ، وكما يقول فورستر : « نحن لانهتم بالفقراء ولايهمنا التفكير فيهم . ولايمكن إلا للاخصائى أو الشاعر أن يهتم بهم . هذه القصة تعالج الناس الطيبين ، أو هؤلاء الذين يضطرون إلى التظاهر بأنهم طيبون . » فلدينا « ليونارد باست » فى طرف هذه المجموعة ويقف على حافة الفقر وفى الطرف الآخر يقف مستر ويلكوكس الغنى الذى يزداد ثراؤه باستمرار . وبينهما آل شليجل : مارجريت وهيلين ، تعيشان عيشة رغدة من دخل ثابت محترم وآل شليجل يمثلون الذكاء والعقل والإدراك والوعى فى القصة وعن طريقهم تتفتح القصة أمامنا ، فهم بؤرة تلاق ومركز للتماس والربط بين طرفى الطبقة المتوسطة : الأغنياء والفقراء نسبياً . ولكن الشخصية التى تسيطر على القصة لاتنتمى إلى إحدى هاتين المجموعتين وهى مسز ويلكوكس التى وأن كانت زوجة لرب الأسرة إلا أنها تتركها ، ولاسمها العذرى إيحاءات كثيرة فى العهد القديم راعوث أو روث . ولايقتصر الصراع فى القصة على صراع بين أفرادها بل يتعداه إلى صراع بين الرجل والمرأة فتستجيب مارجريت شليجل إلى فحولة آل ويلكوكس ومثابرتهم على العمل وتتزوج هنرى ويلكوكس ، وتقع هيلين شليجل فى حب بول ويلكولس ولكنها تتركه عندما تكتشف أنه جبان .

والقصة محاولة جريئة للتعبير عن فلسفة المفكر الحر وفيها يحاول فورستر أن ينظم أجزاء الحياة المبعثرة التى يجدها أمامه . وقد نجح فى أن يضع انجلترا تحت مجهر قوى ويعزل المرض الذى ينخر فى عظامها ويمتص حيويتها وحيوية أهلها . وربما لايكون العلاج الذى وضعه فورستر لمواطنيه علاجا شافيا ولكن مايدعونا للاعجاب به هو تشخيصه للداء بكل دقة وأمانة .

ويمكن وصف هذا المرض بأنه « نقص فى التناسب » . وقد تصبح انجلترا أحسن حالا وقد تبرأ من مرضها إذا عاد إليها التكافؤ والتوازن فى العلاقات الإنسانية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكذلك فى التوازن بين الفكر والعمل بين الأفراد ، وفى التوازن بين الآلات والناس، وأخيراً فى اتحاد الجسد وتكافئه مع الروح . وإذا وجدنا أن فورستر يطالبنا فى هذه القصة بالشيء الكثير إن لم يكن بالشيء العسير فلنقرأ سطرين أو ثلاثة من مقاله بعنوان «ما أومن به» What I believe لنرى الضرورة الملحة فى طلبه ولنبين إيمانه العميق بإمكانية تحقيق حلمه : « لا عن طريق تقدمه بل عن طريق تنظيم الخير وتوزيعه فى نفسه سيتمكن الإنسان من حبس العنف فى صندوقه ، وهكذا سيكون لديه الوقت لاستكشاف العالم وترك أثره فيه بجدارة » .

ولا يوجد شخص شرير فى القصة التى تعالج أنماطا جديدة من الشعب الإنجليزى تبدأ من « جاكى » السوقى الذى تعلم من الحياة فى الشارع إلى مستر ويلكوكس الثرى البارز فى المجتمع . وحتى تشارلز الذى يزج به فى السجن لجريمة ارتكبها لا يعتبر مذنبا بقدر ما أذنب المجتمع فى حقه . والشيء المعوج المنحرف فى هذه الشخوص هو نظرتهم للحياة أو كما يقول ماثيو آرنولد : « القدرة على النظر إلى الحياة بتأن والنظر إليها نظرة شاملة . » فاذا نظرنا إلى الحياة بهذه الطريقة ، برأى شريف وبقلب طيب ، فيجب أن تبتسم الحياة فى وجوهنا وتشرق وتتحسن .

وعند فورستر توجد مجموعة من الشخوص تقف خارج دائرة هذا الصراع ، شخوص لا ترى الحقيقة ولا تدركها عقليا ولكنها « تحس » بها . فالحقيقة عندها إحساس ، يدركونها بالوجدان والحدس ، ويفيض أثر هذه الشخوص على الناس من حولها ولكنها لا تشترك فى الإصلاح أو الصراع . وعادة ما تكون هذه الشخوص فى متوسط العمر أمثال مستر اميرسون فى

« حجرة ذات منظر » ومسز مور فى « رحلة إلى الهند » ومسز ويلكوكس فى هذه القصة . وهذه الشخوص تشبه شخوص فيرجينيا وولف أمثال مسز رامزاى فى « إلى الفنـــار » ومسز دالواى فى « مسز دالواى » . وهذه الشخوص هى التى يفيض حبها وعطفها ليشمل الناس جميعا حتى الطيور والأشجار والحيوانات ولكنهم سلبيون ووظيفتهم فى القصة كوظيفة « الوسيط الكيميائى » Catalysis فى علم الكيمياء ، وهى المادة التى تؤثر فى مادة أخرى وتغيرها دون أن تتغير هى . وفى « هواردز اند » تلعب مسز ويلكوكس هذا الدور ثم تموت وتحل مارجريت شليجل محلها . وقد حققت مسز ويلكوكس قبل وفاتها هذا التوازن تلقائيا دون جهد مقصود وهى مرتبة عالية من الحكمة يتمتع بها الحكماء . وقد تكون قبضة هذه الشخوص وسيطرتها على الحياة قصيرة — فقد كان مستر أمرسون يحتضر ، ومسز ويلكوكس تموت قبل نهاية القصة — إلا أن سيطرتها على الآخرين تستمر ويمتد أثرها حتى بعد موتها ، ويتم هذا الأثر الفعال عن طريق طاقاتها الحيوية . فمسز ويلكوكس جزء من الطبيعة ذاتها (كما فى مسز رامزاى ومسز دالواى) وتنتشر شخصيتها وأثرها فى الماضى وفى الحاضر وفى المستقبل وتشع اشعاعاتها فى كل الاتجاهات كما تشارك الشجرة الضخمة التى يستظل بها المنزل والتى توجد فى وسط الحشائش فى العلو والتسامى . ونقرأ عنها فى القصة : « واقتربت ، كانت تسير بغير جلبة فوق المرجة ، وكان هناك حقيقة حزمة من القش فى يدها . كان يبدو أنها لا تنتمى إلى أفراد الجيل الجديد وسياراتهم ، بل تنتمى إلى المنزل وإلى الشجرة التى كانت تظلل المنزل . كان الإنسان يدرك أنها تقدس الماضى وأن الحكمة الغرزية التى لا يمنحها إلا الماضى قد آلت اليها .. » .

فقد كانت علاقاتها علاقات غرزية تخلو من معوقات الحضارة الحديثة . فهى مثلا لا تقول : « إن الشاب قد فسخ الخطبة » بل تقول : « إنه قد كف

عن حبها . ، وعندما تتحدث لا يشغلها حديثها عن الانحناء إلى الأرض الخضراء لتشم زهرة . وعندما تكون وسط الناس يبدو أنها تحس بأفكارهم قبل أن ينطقوا بها . وعندما تجيء ساعتها ويحين أجلها تتأكد من قداستها « من الضوء الذى ينبعث من المدفئة ، ومن النافذة ومن الشمعة فى المصباح وقد ألقوا بهالة مرتجفة من النور حول يديها . » ولاتهم مسز ويلكوكس بالمسائل العقلية أو بالأمور المعقدة عادة : « كان التحدث بلباقة يزعجها ويضعف خيالها الرقيق ، كانت جزمة من القش ، وردة .. » وبالرغم من أننا نقرأ عن وفاتها فى الربع الأول من القصة إلا أن أثرها وروحها تظل ترفرف على القصة كلها وعندما تترك منزلها الريفى بعد وفاتها لمارجريت شليجل فهى تؤكد لنا استمرارها المادى فى حبكة القصة حتى نهايتها .

وتتحدث مارجريت بلسان فورستر فى القصة لأن مسز ويلكوكس تؤثر الصمت ، وعندما فقدت مسز ويلكوكس صوتها وهى على فراش الموت ظلت ترمز إلى جوهر الأمومة وبدت أكثر وأعظم من شخصية فى قصة . والمرأة التى تورثها مسز ويلكوكس منزلها ووشاحها وسلطتها الروحية لا تشبه كثيراً من أحسنت إليها . فهى شخصية حقيقية . وقد احسنت مسز ويلكوكس الاختيار لأن مارجريت كانت متقدمة على أقرانها من الشخوص الأخرى فى طريق تكامل الشخصية التى أوردها فورستر . وبينما تظل مسز ويلكوكس فى قمة الكينونة ترمز مارجريت إلى إمكانيات الصيرورة ، فهى تنشد التكافؤ الناجح ولكنها إنسانة مع ذلك .

إن طريق الفهم والتعاطف طريق صعب محفوف بالأخطار بالنسبة لمارجريت . فهناك اعتبارات طبقية ومادية تعطل سعى الحاج نحو هدفه . والعبارة التى يقتبسها فورستر ويضعها تحت عنوان قصته هى « الوصل لا غير . . . . Only Connect وتبدو مارجريت أحيانا وقد أصابها الإحباط لإدراكها أن الأمر ليس بالسهولة التى تتصورها . فقد كانت تؤمن

وأختها هيلين بأهمية الاتصال البشرى عن طريق الحب والصداقة ولكن إيمانها بدأ يتزعزع بعد معرفتهما لآل ويلكوكس . وعائلة ويلكوكس تمثل المال والتجارة والطابع المادى الدينامى والحركة الخارجية وكلها أنواع من النشاط الذى لا يعبأ بالتعاطف أو الحب أو الاتصال الوثيق . ويلخص لنا فورستر هذه الفكرة المحورية بطريقة موحية فى سلسلة من «البرقيات والغضب»، ولكن هذه الحياة القوية تغرى مارجريت ويكون لها أثرها فى تقدمها الروحى ، وتقول لأختها :

« الحقيقة هى أن هناك حياة عظيمة خارجية لم نلمسها ، أنا وأنت (هيلين) حياة للبرقيات والغضب فيها أهمية قصوى . والعلاقات الشخصية التى نضعها فى أعلى مرتبة ليست فى أعلى مرتبة هناك . فالحب هناك يعنى مهر الزواج ، والموت يعنى مراسيم الدفن . وإلى هنا أعتقد أننى واضحة . ولكنى أواجه صعوبة : هذه الحياة الخارجية ، ولو أنها من الواضح فظيعة ، تبدو غالبا وكأنها الحياة الحقيقية — ففيها صلابة . فهى مثلا تنمى الشخصية ، ولكن هل تفضى العلاقات الشخصية إلى شىء مقزز فى النهاية » .

وقد تكون مارجريت قد تمكنت من التغاضى عن هذة الحياة الخارجية ولكنها لم تحقق بعد هذا التوازن ، ولن تجد ماتبحث عنه فيما تقدمه لها هيلين بنوع من الإغراء .

« إنى أنوى أن أحبك أكثر من ذى قبل . نعم ، إنى أحبك . فقد شيدت وأنت شيئاً حقيقياً ، وهذا الشىء روحى محض . وليس هناك ستار من الغموض بيننا . فالخداع والغموض يبدآن عندما يلبس الإنسان الجسد . . . إن ما يهمنا يوجد فوق الأشياء الملموسة ، الأزواج ، والسعى وراء منزل . ولكن سعادة الفردوس سوف تظهر تلقائيا » .

وتفكر مارجريت وتجيب بلسان فورستر :

«كانت تشعر أن هناك شيئا قليلا من عدم الاتزان فى عقل يقطع أوصال

ما نراه بهذه السهولة. فرجل الأعمال الذى يعتبر هذه الحياة وكأنها كل شىء ، والمتصوف الذى يؤكد أنها لا شىء ، يفشلان فى هذا الاعتقاد أو ذاك ، فى إصابة الحقيقة . . . والحقيقة كان يمكن العثور عليها عن طريق رحلات مستمرة إلى كل من العالمين » .

وعند ما تقترب القصة من نهايتها تدرك مارجريت « إن الحياة عميقة ، كنهر عميق ، والموت سماء زرقاء ، كانت الحياة منزل ، والموت حزمة من القش ، أو زهرة ، أو برج ، والحياة والموت كل شىء ولا شىء ، ما عدا هذا الجنون المنظم . . وهناك روابط حقيقية فيما وراء الحدود التى تقيدنا الآن » . وتدرك مارجريت أن العالم لابد له من كل شىء فى توازن مناسب ، وهذا التوازن ، وقد أدركت مغزاه الآن ، هو أساسى ما تتفوه به لزوجها : « فقد كان لابد من أن تتفوه به مرة واحدة فى حياتها لتقوم الإعوجاج فى العالم » ويصبح مستر ويلكوكس جمهورها ، لأن فورستر ، عن طريق مارجريت يتعداه إلى غيره ممن هم على شاكلته . وأخطر اتهام توجهه إليه هو أنه رفض أن يوطد صلاته بآخرين .

وتزخر القصة بهذه الأحكام التى قد تكون موضوع مناقشات ومناظرات فلسفية ، ويبقى الآن طريقة عرضها من الناحية الفنية والجمالية فى قصة . فإذا كانت ملكية « هواردز اند » تعنى انجلترا ذاتها كما يقول « ليونيل تريلنج » بطريقة مقنعة فى كتابه عن فورستر ، فهذا يعنى أن ملكية المنزل قد انتقلت من مسز ويلكوكس التى تمثل الأم العظيمة إلى مارجريت شليجل التى ولدت فى محيط أرستقراطية الثقافة الجديدة والإحساس المرهف النقى والذكاء والمال والديموقراطية الليبرالية . وانتقال ملكية المنزل إليها لم يكن سهلا لأن آل ويلكوكس بما لهم من خبرة فى عالم المال والتجارة يتحايلون على التوريث بحيل قانونية . ويمتد أثر مسز ويلكوكس وقدرتها حتى وهى فى قبرها وتسيير الأمور بعناد فى مجراها حتى نصل إلى نهاية القصة وتصبح

مارجريت سيدة هواردز اند . وطريقة مارجريت فى إدارة شئون المنزل ترمز إلى مستقبل انجلترا كما يتخيله فورستر . فلا زال مستر ويلكوكس يعيش فى المنزل ولكنه أصبح رجلا مريضا وقد انتقلت السلطة من يده إلى يد زوجته .

ويعتبر الإبن الغير الشرعى من هيلين شليجل وليونارد باست جزءاً من التراث وهو نتاج طبقتين وفى المستقبل سيصبح الجميع أحراراً وسيكون للطبقة العاملة دور فعال فى السياسة إلى جوار الدور الذى يقوم به المتعلمون وأفراد الطبقة المتوسطة التى ستحل محل الرأسماليــــة الأرستقراطية التى ينقصها الحب والعطف وطريقة لتوظيد الروابط خلاف « البرقيات والغضب » .

وعندما أطلق فورستر على قصته « هوارد اند » فهو يوحى إلينا بأهمية الرمز وبأهمية المعنى الذى يعلقه على هذا المنزل الريفى . وفى طبعة حديثة لدار بنجوين حرص مصمم الغلاف على إبراز هذه الرموز فوضع السيارة فى أمامية الصورة ووضع المنزل الريفى فى خلفيتها وبجواره الشجرة العتيقة التى يستظل بها المنزل . وفى هذا المنزل الريفى نرى الجذور الطبيعية والاستقرار والجمال — وكلها ينابيع الحضارة الإنجليزية القديمة . فالأختان مارجريت وهيلين من أصل انجلو جرمانى وتمثلان الأرستقراطية الحضرية الجديدة التى تتركز فى لندن والتى تعتمد على العقل . ولكى يبرز فورستر الفكرة الأساسية وهى أن إنجلترا وطن قبل كل شىء وليست مكانا لبناء المنازل يقول : « لقد ظهر هذا البناء إلى حيز الوجود ، وذلك مقضى عليه ، واليوم قد تغيرت هوايت هول : وسيحل الدور على شارع ريجنت غدا . وشهر بعد شهر أخذت رائحة البترول تفوح فى الشوارع بشدة وأصبح من العسير عبورها ، وأخذ الناس يستمعون بصعوبة إلى بعضهم وهم يتكلمون ، وأخذوا يستنشقون هواء يقل عن ذى قبل ، وشاهدوا السماء تنكمش رويداً

رويدا . وانكمشت الطبيعة : كانت أوراق الأشجار تتساقط فى منتصف الصيف ، وأشرقت الشمس من خلال سماء ملبدة بالدخان القذر » .

ويقترب فورستر فى حبه للطبيعة من وردزورث فى أجزاء من القصة ، وفى أجزاء أخرى ينظر إلى قضيته من بعيد مثل جويس .

ويموت ليونارد باست ويوحى الينا فورستر بأن المنزل سيؤول إلى ابنه فى المدى الطويل . وفى الوقت الحاضر يحاول مستر ويلكوكس أن يدخل المنزل ولكنه يسأل « من معه المفتاح » ولا يجد جوابا . وتدفع مارجريت باب المنزل بيدها بكل بساطة وتدخل فقد كان مقدراً لها أن ترث المنزل والأرض من حوله والشجرة التى تعتبر جزءاً من المنزل ، ويتضح لنا ما ستفعله مارجريت بالمنزل وبانجلترا من طريقة إدارتها لشئون المنزل فى نهاية القصة .

وينظر فورستر إلى الآلة على أنها رمز للحركة الدائبة والتقدم المادى ، ويرى أن هذا التقدم لابد أن يصاحبه تقدم مماثل فى الحب والشفقة لأن من يسرعون لا يستطيعون تأمل الحياة فى أناة ورؤيتها رؤية كاملة . والسرعة من أجل السرعة دون حساب الاتجاه والهدف شىء خطر بل عين الشر . وتشعر مارجريت بهذا : « إنى أكره هذا التغير المستمر فى لندن . إنه خلاصة حياتنا ونحن فى أسوأ حال — فوضى دائمة ، وكل الخصال ، الخير والشر واللامبالاه فى حركة تدفق — تسيل ، تسيل إلى الأبد » .

ويعتبر مستر ويلكوكس ، عبقرى المال والتجارة ، هو المسئول الأول عن هذه الحركة الدائبة . « كان هنرى يتحرك دائماً ، ويدفع الآخرين للتحرك ، حتى تقابلت أطراف الأرض » ، وتعتمد شركته على المطاط فى « الإمبراطورية » ، وتؤثر هذه الحركة الجنونية على مسز ويلكوكس قبل وفاتها فتراها مارجريت وهى تصعد فى مصعد : « وعندما أغلق الباب الزجاجى للمصعد على مسز ويلكوكس أحست أنها كالمسجونة ... امرأة قل أن يوجد

مثلها كانت فى طريقها إلى السماء كعينة فى زجاجة ، وإلى أى سماء — قبة كقبة الجحيم ، سوداء كالهباب ، ويتساقط منها الهباب . » ويرمز فورستر إلى الآلية فى انجلترا بالسيارة التى تتخذ الشخوص منها مواقف مختلفة . فمنهم من يتحمس لها ومنهم من يكرهها . وشخوصه التى تتعاطف مع السيارة هى التى تحبذ الآلية مثل تشارلز الذى يعنى بسيارته أكثر من عنايته بالآدميين من حوله ويقودها بسرعة فائقة دون أن يصل إلى شىء ودون أن تعرف غايته . ولهذا يصور لنا فورستر مسز ويلكوكس كسيدة لا يعنيها من أمر السيارة شىء « كان يبدو أنها لا تنتمى إلى الجيل الجديد ولا للسيارة . بل للمنزل ... » ونراها فى منظر تشاهد فيه تشارلز « الذى كان لا زال واقفاً فى سيارته الكريهة وهى تهتز » ثم تحول بصرها بعيداً عنه إلى أزهارها . ومارجريت ، التى ترث مسز ويلكوكس ، تكره السيارة ولا تستعملها .

يعبر فورستر عن آرائه فى هذه القصة بنوع من الاتزان والحكمة وسعة الصدر ، فهو يعلم جيداً ويعترف أن الحياة معقدة من الناحية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وبالرغم من توفر حسن النية والصدق فإن توطيد العلاقات يصبح ممكناً إذا توفرت « العملة » كما يقول جورج أورويل بعده بربع قرن من الزمان : « إن روح العالم هى الاقتصاد . وأحقر هوة ليست عدم وجود الحب ، بل عدم وجود العملة . » ولكن مجرد الحصول على العملة لا يكفى لرفع الناس إلى مستوى بطولى .

يقول ليونيل تريلنج إننا لا نجد إلا قلة من الرجال الأقوياء فى قصص فورستر ولذلك تعتمد انجلترا على النساء فى بناء مستقبلها . وفى هواردز اند يشل فورستر حركة معظم الرجال ، فنجد تشارلز فى السجن ، ويموت ليونارد باست ، وويلكوكس مريض ، وتصبح الأمور فى يد مارجريت وهيلين كما كانت من قبل فى يد مسز ويلكوكس . وفى القصة يخيل إلينا أن

فورستر لا يدرى كيف سيكون عليه الحال فى المستقبل ويحاول أن يجعل القارىء يشاركه هذا الشعور .

رحلة إلى الهند A Passage to India

ما أن نصل إلى قصته «رحلة إلى الهند» إلا ونجد فورستر قد نال الشهرة التى كان يستحقها وكان الوقت كذلك مواتياً لنشر كتاب مثل هذا الكتاب . وكان فورستر قد انتهى من كتابة الجزء الأخير بعد عودته من الهند فى عام ١٩١٢ . وتقع حوادث القصة قبل الحرب العالمية الأولى ونشرها فورستر بعد أن كان حماس «كيبلنج» قد فتر للامبراطورية وكانت الديموقراطية فى انجلترا قد بدأت تعطف على الهند . وفى أمريكا أثنى النقاد على القصة على أنها إدانة للحكم البريطانى فى الهند . وفى إنجلترا أصبحت القصة سلاحا تهكميا فى يدى الذين كانوا يريدون السخرية من الطبقة الحاكمة وخريجى المدارس الخاصة ، ومن السياسة البريطانية بوجه خاص .

ويظهر بعد نظر فورستر وماتنبأ به فى القصة فى نهايتها :

« الهند أمه ! يا له من تمجيد ! إنها الوافد الأخير إلى عصبة أمم القرن التاسع عشر النكراء ، تسير مترنحة فى هذه الساعة من العالم لتحتل مقعدها ! هى ، تلك التى لم يكن لها من نظير سوى الإمبراطورية الرومانية المقدسة ، سوف تقف مع جواتيمالا على قدم المساواه ، وربما مع بلجيكا ! كان «فيلدنج» يسخر ثانية . وأخذ عزيز يهتز فى اتجاهات مختلفة ، وقد تملكته ثورة عاتية ، غير مدرك لما ينبغى أن يعمل . وصاح : « ليسقط الإنجليز على كل حال ، هذا مؤكد . اغربوا عنا ياسادة ، وضاعفوا سرعتكم . إننا قد نكره بعضنا البعض ، ولكن كراهيتنا لكم لا يفوقها شىء . فان لم أرغمكم أنا على الرحيل ، فسيفعل ذلك أحمد أو سيفعله كريم . سوف نتخلص منكم حتى وإن مضت خمسمائة سنة مضاعفة خمسين مرة . أجل ، سوف نلقى بكل انجليزى لعين إلى البحر ، وعندئذ » — واتجه بجواده نحوه منفعلا — « وعندئذ »

وأنهى كلامه وهو يكاد يقبله « سوف تصبح أنت وأنا صديقين » .

فقال الآخر وهو يمسك به فى حرارة « ولم لا نكون أصدقاء من الآن ! إن هذا ما أريده أنا ، وهذا ما تريده أنت » .

لقد اقتبس فورستر عنوان قصته من قصيدة بهذا العنوان للشاعر الأمريكى « والت ويتمان » وكان شاعرا متصوفا . ويتكون هيكل القصة من الصراع والفروق بين ثلاث حضارات — الحضارة الغربية المسيحية والحضارة الهندية والحضارة الإسلامية فى الهند . ويمكن تقسيم الشخصيات إلى ثلاث أنماط : المسلم العاطفى الطيب والهندوكى المتصوف والإنجليزى المسيحى . وربما كان الدكتور عزيز يمثل الرجل المسلم الشرقى بما فيه من عيوب ومحاسن ولكنه يتسامى بحضارته ويتعداها ، وكذلك الحال مع جودبول وفيلدنج ! فكل شخص يحاول قدر استطاعته وفى حدود حضارته التى نشأ فيها وما لها دلالات وتضمينات أن يتصل بآخرين أبناء حضارة أخرى . وتعكس القصة كل هذه المحاولات فى أسلوب واقعى رائع .

وحبكة القصة بسيطة وهى الاعتقاد بأن الدكتور عزيز قد اعتدى على فتاة انجليزية فى كهف من كهوف مارابار . وتقوم زوبعة فى شاندرابور ويصور لنا فورستر الصراع والتحيز والتحزب والحقد والتفريق العنصرى فى سلسلة من المناظر السريعة التى تظهر فيها الشخوص على حقيقتها عندما تعرضت لهذه الأزمة . فنرى سوء تطبيق العدالة والهيستيريا الجماعية التى تأخذ بعقل الشخوص وتجعل من الصعب التوفيق بين وجهات النظر المختلفة . ولكن العطف والذكاء والحب يستطيعون فى النهاية التغلب على هذه العقبات ، وينقسم الأوربيون إلى قسمين ، غلاظ القلوب فى جانب ويمثلهم الرائد كالندر وروني هيلسوب وقد أعماهم التحيز ضد المواطنين ، وفى الجانب الآخر يقف فيلدنج الذى كان يأمن ببراءة الدكتور عزيز من هذا الاتهام . أما مسز مور — وهي تشبه إلى حد ما مسز ويلكوكس فى « هدواردز أ ! » — فتترك

الهند قبل أن تستمع المحكمة إلى القضية وتموت على ظهر السفينة فى البحر بين الشرق والغرب . فلا هى قد وصلت إلى انجلترا أو بقيت فى الهند لتؤدى دورها فى التقريب بين الحضارتين ويتحول اسمها فيما بعد إلى أسطورة يرددها الشعب فى كلمة « أزمور » ويبتلع المحيط الهندى جثتها فى النهاية.

وتعتبر مسز مور من زاوية أخرى أهم شخصية فى القصة لتعاطفها مع المسلمين والهنود ويظهر هذا التعاطف فى محادثتها فى المسجد مع الدكتور عزيز . وتمر بأحرج لحظات حياتها عندما تهزها التجربة التى مرت بها فى كهوف مارابار :

« كلا ، إنها لم تكن ترغب فى تكرار التجربة . وكلما ازدادت تفكيراً فيها ، غدت فى نظرها أفظع وأرهب . لقد أصبحت الآن تضيق بها أكثر مما كانت وقت أن مرت بها . فقد كان فى وسعها أن تنسى الصدمة والرائحة ، أما الصدى فقد بدأ يهدم تعلقها بالحياة على نحو لاتستطيع وصفه . ذلك لأن وهذا الصدى الذى أتى فى وقت تصادف فيه أن أحست بالتعب كان يهمس فى أذنها « إن العطف ، والشفقة ، والشجاعة ، كلها موجودة ، ولكنها جميعاً سواء . وكذلك القذارة إن كل شىء موجود ، وليست هناك قيمة لأى شىء . ولو كان المرء قد نطق أقذع الألفاظ فى ذلك المكان ، أو أنشد شعراً رفيعاً ، لأتاه رد واحد لا يتغير هو « أو ــ بوم » . ولو كان قد تحدث بلسان الملائكة ودافع عن كل ما فى العالم الحاضر والماضى والمستقبل من تعاسة وسوء تفاهم ، وعن كل بؤس يجب أن يعانيه الناس مهما كانت آراؤهم ومراكزهم ، ومهما حاولوا أن يتهربوا منه أو يتجنبوه — لو كان قد فعل ذلك لانتهى إلى نفس النتيجة . . ولكن فجأة ، وفى طرف ذهنها ، ظهرت العقيدة ، العقيدة المسيحية المسكينة الصغيرة الثرثارة . وأدركت أن كل عباراتها المقدسة من « ليكن نور » حتى « قد أكمل » ، كل هذه لم تكن تؤدى إلا إلى « بوم » .

وهنا أحست بخوف أوسع نطاقاً من المعتاد . أن الكون الذى لم يفهمه

عقلها أبداً . لا يمنح روحها الراحة التى تنشدها . . وأدركت أنها لا تريد أن تكتب لأولادها ، ولا تريد أن تتصل بأحد ، حتى بالله ذاته . »

ولكلمة « رحلة » فى عنوان القصة مغزاها ، فهى محاولة أخرى للربط والاتصال وهى همزة الوصل بين طريقة فى الحياة وأخرى ، بين الغرب والشرق ، بين القلب الإنسانى فى صراعه مع الأداة الحكومية المستعمرة وبين الحرية والاستقلال . والقصة بالإضافة إلى هذا كله صورة صوفية رمزية للحياة والموت والعلاقات الإنسانية . وإذا كان هناك غموض فى القصة فهذا يرجع إلى طموح فورستر واتساع رقعة اهتمامه ، ويوضح فورستر موقفه وموقف الغربيين من الهند فى العبارة التالية :

« كيف يستطيع العقل أن يفهم بلاد كهذه ؟ لقد حاولت أجيال الغزاة أن تفهمها ، ولكنها ظللت نائية عنها . فما كانت المدن الهادئة التى شيدوها إلا أماكن يعتكفون فيها ، وما كانت معاركهم إلا تعبيراً عن ضيق أناس لا يجدون للعودة إلى وطنهم سبيلا . وإن الهند لتعرف متاعبهم حق المعرفة ، بل إنها لتعرف متاعب العالم بأسره ، حتى أعمق أعماقها . وهى تنادى قائلة « أقبلوا » بأفواهها المائة ، ومن خلال أشياء تافهة وأشياء فخمة . ولكن « أقبلوا » إلى أى شىء ؟ هذا مالم تحدده أبداً . »

وفى دراسة له يقول « جلين الآن » أن تقسيم القصة إلى « المسجد » و « الكهوف » ، « المعبد » يشير إلى الربيع والصيف والخريف الممطر فى الهند ؛ إلى العاطفة التى يمثلها الدكتور عزيز وإلى العقل الذى يمثله فليدنج وإلى الحب الذى يمثله « جودبول » . أما مسز مور فتنتمى إلى كل هذه العواطف ، فهى تشعر بالراحة فى المسجد والكهف والمعبد ويشير التقسيم كذلك إلى طرق ثلاث : طريق العمل وطريق المعرفة وطريق التأمل والعبادة . .

ولا يقتصر الصراع فى القصة على صراع بين الحضارات بل على صراع

بين أفراد حضارة واحـــدة كما يتضح من الموقف التالى بين رونى ومسز مور :

— إننا لم نحضر إلى هنا لـكى نسلك سلوكا لطيفاً !

— ماذا تعنى ؟ قالت مسز مور .

— أعنى ما أقول . إننا جئنا إلى هنا لنقيم العدالة ونحافظ على الأمن . هذه مشاعرى ، وليست الهند حجرة استقبال .

— إن مشاعرك مشاعر إله . قالتها فى هدوء ، ولـكن سلوكه هو الذى ضايقها أكثر من مشاعره . ثم قال وهو يحاول أن يعود إلى طبيعته : « إن الهند تحب الآلهة . »

— والإنجليز يحبون أن يظهروا كآلهة . »

وقالت وهى تدق بالخواتم فى أصابعها : « ســأجادل فى ذلك ، وفى الحقيقة سأملى رأيى فى هذه المسألة . إن الانجليز قد جاءوا هنا ليكونوا الطافاً .

فسألها وقد عاد يتكلم فى رفق لأنه خجل من انفعاله ، قائلا :

— وكيف تفهمين ذلك يا أمى ؟

— لأن الهند جزء من العالم ؛ وقد جمعنا الله على الأرض لـكى يحب بعضنا بعضا . إن الله . . . محبة . »

إن نهاية القصة ليست واضحة تماماً ويجعلنا فورستر ندرك أن « رحلة إلى الهنـد » لا تـكفى بل ، كما يقوم الشـاعر والت ويتمان ، رحلة إلى ماوراء الهند !

الرمزية فى كهوف مارابار :

لا يقتصر اهتمام فورستر فى القصة على أبعاد الخلافات الوطنية والتفرقة العنصرية والصراع بين الحاكم المستعمر والمواطنين بل يتعداه إلى الغوص فى

مشاكل إنسانية تجره بدورها إلى مواقف ملغزة يستعين بالرمز على إبرازها. ولابد من وجود الغموض فى أى رمز كما بينا فى المقدمة ، فكهوف مارابار رمز مشحون بالدلالات والمعانى ، ويربطنا بها فورستر فى أول جملة فى الفصل الأول : « لا توحى مدينة شاندرابور بشىء غير عادى فيما عدا كهوف مارابار التى تقع على بعد عشرين ميلا منها » . وينتهى الفصل الأول أيضاً بكهوف مارابار : « وهذه القبضات والأصابع هى تلال مارابار التى تحتوى على الكهوف الغريبة » . كما أن تقسيم القصة إلى ثلاثة أجزاء رئيسية : المسجد ، الكهوف ، المعبد : يجعل من الكهوف فى الوسط مركزاً فى بناء القصة السيمفونى الذى يتكون من ثلاث حركات. وتخلق الكهوف حولها مجالا مغناطيسياً قوياً تتجمع حوله خيوط شاردة وصور وإشارات وحوادث كثيرة لتلتقى بأضوائها على الكهوف كرمز هام. وهذه الإشارات الغامضة فى نص القصة بأكملها تعدنا لمواجهة اللغز فى الكهوف فى الجزء الثانى من القصة ويقدمنا فورستر إلى هذا الرمز المحير ويواجهنا به فى الفصل الثانى عشر وهو أول فصول الجزء الثانى ، فهذه الكهوف أقدم من أى شىء فى الوجود ، إنها لا تشبه شيئاً آخر فى الحياة ، ونظرة واحدة إليها تذهل الإنسان ، فهى أقدم من الزمان والروح :

« ومن الممكن وصف الكهوف بسهولة ، فهناك نفق طوله ثمانى أقدام وارتفاعه خمس أقدام وعرضه ثلاث أقدام ، ويؤدى هذا النفق إلى حجرة مستديرة قطرها حوالى عشرين قدما . وهذا النظام يتكرر حدوثه خلال مجموعة التلال ، وهذا هو كل ما فى الأمر . . فالشكل لا يختلف مطلقاً من كهف لآخر ، وليس هناك نقش أو مجرد عش للنحل أو خفاش يميز كهفاً عن كهف ، لا شىء ، لا شىء يتعلق بها . وشهرتها . . لا تعتمد على حديث الناس . إنها تبدو كما لو كان السهل المحيط بها أو الطيور المارة قد أخذت

على عاتقها أن تصيح : يا للعجب ! فتستقر الكلمة فى الهواء وتستنشقها البشرية .

« إنها كهوف مظلمة . وحتى عندما تكون فتحاتها مواجهة للشمس فإن قليلا من الضوء يمتد فى نفق المدخل إلى الحجرة الدائرية . إن ما يرى قليل، وليس لعين أن تراه ، إلى أن يصل الزائر ليمكث دقائقه الخمس ويشعل الثقاب ، فعندئذ تظهر شعلة أخرى مباشرة فى أعماق الصخرة ، وتتحرك تجاه السطح كما تنطلق الروح الحبيسة . وقد كانت حيطان الحجرة الدائرية مصقولة صقلا عجيباً . وتقترب الشعلتان وتحاولان الاتحاد ، ولكنهما لا تستطيعان ، لأن إحداهما تتنفس الهواء والأخرى الحجر ، ولم يكن الإنسان فى ذلك المكان يستطيع أن يرى سوى مرآة مرصعة بالألوان الجميلة تفصل بين الأحبة ، ونجوم رقيقة ذات لون أحمر وردى مختلط بالرمادى تعترض ، وسدم رائعة ، وظلال أكثر خفوتاً من ذيل النجم المذنب أو القمر فى رائعة النهار ، وكل ما يتصل بالحياة الجرانيتية الزائلة . وتبرز القبضات والأصابع فوق التربة الممتدة . وهنا يصبح وسطها آخر الأمر أنعم من جلد أى حيوان ، وأملس من الماء الساكن ، وأكثر شهوانية من الحب ، ويتزايد الإشعاع ، وتمس الشعلات الواحدة الأخرى ، وتقبلها ، وتنطفىء ويعود الكهف إلى ظلامه ككل الكهوف » .

ولكل من المسجد والكهف والمعبد — وكلها كهوف من نوع أو آخر — عالمه الخاص به ، ففيها جميعها يمر الفرد بتجربة روحية يحس فيها بوجود الله ، ويرتبط الثلاثة برباط مبهم تعجز المفردات عن التعبير عنه . فالعالم الذى يمثله المسجد ، كما يراه فورستر ، عالم منظم محدد أما عالم المعبد الهندى فهو كما يقول فورستر عالم به « فوضى روحية » فهو يرمز إلى الحيرة والعجب الإلهى ولهذا لا يشبه المسجد أو الكهف . وما نراه على اللوحة المعلقة فى المعبد من خطء هجائى فى عبارة « الله محبة » God i s Love يرمز إلى الفوضى وإلى

التوفيق فى آن واحد ، إلى العقل والعاطفة ، إلى المسجد وإلى الكهف ، إلى الحيرة فى هاويه الكهف وإلى النظام فى ساحة المسجد . ويقارن فورستر بين فوضى المعبد أو غموض الكهف وبين جمال البندقية الذى يبرزه وجود كل شيء فى مكانه فى إطار منظم متناسق :

« وبعد ذلك وصل البندقية . وعندما نزل إلى الرحبة الصغيرة ارتفع إلى شفتيه كأس من الجمال ، فشربه وقد غلبه شعوره بالخيانة ، فإن بنايات البندقية ، كجبال كريت وحقول مصر ، قد أخذت أماكنها الصحيحة ، فى حين أن كل شيء فى الهند المسكينة كان فى غير موضعه . لقد كاد أن ينسى جمال الشكل بين معابد الأصنام وكتل التلال.. إن البحر الأبيض المتوسط هو المعيار البشرى وعندما يترك الناس هذه البحيرة الرائعة ، سواء من طريق البوسفور أو طريق صخرتى هرقل عند مضيق جبل طارق ، فإنهم يخرجون إلى التجارب البشعة الغريبة ، أما المخرج الجنوبى فيؤدى إلى أغرب التجارب على الإطلاق » . (الفصل الثانى والثلاثون)

وتساعد الشخوص وحوادث القصة على إبراز المغزى الرمزى فى الكهوف ونصل إلى ذروة الحدث الدرامى فى الجزء الثانى من القصة . ومن خلال تجربة مس كويستيد ومسز مور تظهر الشخوص على حقيقتها ، وفى إبرازها لعواطفها ودوافعها ينجلى غموض الكهوف رويداً رويداً ولكن الغموض لا ينجلى تماماً . وعندما تذكر الكهوف فى مجلس رونى يقول عنها « إنى أعرف كل شيء عنها بطبيعة الحال » . ويبدو أنه أجهل من الدكتور عزيز نفسه الذى ينظم رحلة إليها ولكنه يعود فيسأل : « على فكرة ، ماذا يوجد داخل هذه الكهوف ؟ ولماذا نحن ذاهبون إليها لرؤيتها ؟ » ويبدو أن الأستاذ جودبول الهندى يعرف شيئاً عنها ولكنه لا يريد أو لا يستطيع أن يعبر عن سرها فى لغة كلامية ، وتدخل مس كويستيد أحد الكهوف وهى فى حالة نفسية قلقة وكانت تفكر فى زواجها من رونى :

«لقد اكتشفت فجأة أنها أشبه بمتسلق جبل انقطع الحبل الذى يتعلق به . ما أعجب ألا يحب الإنسان الشخص الذى سيتزوجه ! وما أعجب ألا يتبين هذا الأمر حتى هذه اللحظة ! بل ما أعجب ألا يكون قد سأل نفسه هذا السؤال قبل الآن ولكن ، لتفكر فى شىء آخر ! وظلت ساكنة فى مكانها وقد تملكها الحنين أكثر مما تملكها الخوف . وظلت عيناها مثبتين على الصخرة اللامعة» .

أما مسز مور التى تعرف الكثير عن الكهوف فترحل بعيداً عن الهند دون أن تبوح بسرها ومع ذلك فهى أهم شخصية غربية فى القصة ويضفى فورستر على تصرفاتها روحانية غريبة تجعل منها فى النهاية قديسة يتذكرها جودبول فى لحظة ولادة الإله فى الفصل الثالث والثلاثين . وعلاقتها بالزنبور فى أول القصة تربطها برباط صوفى مع الأستاذ جودبول الهندى. ويوحى إلينا فورستر بهذه العلاقة الغامضة قبل زيارتها للكهوف حين تقول:

لقد أخذت تحس إحساساً متزايداً (دون أن تدرى أكان ذلك رؤية أم كابوساً ؟) بأنه ، رغم أن الناس مهمون فإن العلاقات بينهم ليست مهمة وبأن الزواج بوجه خاص قد أثيرت حوله ضجة أكثر مما يستحق ، إن الإنسان ، بعد قرون من الارتباط الجسدى لم يزدد فهماً لأخيه الإنسان» .

وتطوف بخيالهـــا نفس الفكرة فيما بعد تجربتها المخيفة فى الكهف وتقول لإبنها :

« لماذا كل هذا الزواج ؟ الزواج ؟ إن البشرية ربما صارت إلى فرد واحد منذ قرون إذا كان للزواج أية فائدة . وكل هذا الهراء عن الحب ، الحب فى كنيسة ، والحب فى كهف ، كما لو كان بينهما أدنى فرق ، وانتزع أنا من أعمالى لمثل هذه التفاهات . . ! »

وتدخل مس كويستيد الكهف وتمر بتجربة نفسية عنيفة ولكنها تولد

فيه من جديد وتتضح لها الرؤية فيما بعد هذا الهذيان ولا تتزوج رونى وتعى ما كان فى عقلها الباطن .

وترمز كهوف مارابار إلى الموت فقد شاهدت مسز مور دودة فيها :

« ما الذى تحدث إليها فى ذلك الكهف الجرانيتى المصقول ؟ ما الذى كان يكمن فى أول الكهوف ؟ شىء غاية فى القدم وغاية فى الصغر ، وجد قبل أن يوجد الزمان ، وقبل أن يوجد المكان . شىء أفطس الأنف عاجز عن العطاء . إنه الدودة التى لا تموت ذاتها » .

ويتدخل فورستر فى السرد ويوجه حديثه للقارىء ويعلق على هذه التجربة الغامضة :

« ويقال أن الرؤى تستتبع العمق ، ولكن صبراً أيها القارىء العزيز حتى تمر بإحداها . . ! ربما كانت الهاوية حفرة صغيرة ، وكانت الحية الخالدة أصلها من الدود ... » .

وقد ترمز الكهوف إلى الرحم وإلى الحياة فقد كان هناك طفل فى أحد الكهوف المظلمة ، وقد تمثل الهند بغموضها وعدم تناسقها ، فهناك تقابل واضح بين جغرافية الهند وتضاريسها وعدم الإنسجام فى معالمها ومعالم البندقية أو مصر أو كريت . وترمز الكهوف إلى كل ما هو بدائى ولا شعورى وجنسى . وهى صورة للهند بغموضها كما أنها أعمق فى مغزاها من المسجد أو المعبد أو الأستاذ جودبول أو الهند نفسها ، وتتردد أصداء الكهوف فى القصة فى الفصل الخامس فى عقل مسز مور :

« أما مسز مور فقد شعرت بأنها أخطأت بذكرها الله ، ولكنها كلما كبرت فى السن وجدت أنه من الصعوبة تجنب ذكره . لقد لازم فكرها منذ دخولها الهند ، وإن كان من الغريب أن إرضاءه لها كان أقل . إنها لابد أن تحتاج لذكر إسمه كثيراً كأعظم ما عرفت ، ولكنها لم تجد ذلك قط

أقل مما هو الآن أثراً. وخارج القبر كان يبدو دائماً قبر آخر، ووراء الصدى البعيد كان السكون ».

وتظل الهند لغزاً كالكهوف. فكيف يستطيع العقل أن يفهم بلاداً كهذه؟ وتظل الهند والكهوف تنادى « أقبلوا »، ولكن « أقبلوا » إلى أى شىء؟ هذا مالم تحدده، وترمز الكهوف إلى عالمنا الذى نعيش فيه وإلى الجحيم أو النعش أو القبر. وقد تلتقى الكهوف إلى حوت يونس وموبى ديك لهيرمان ميلفيل، وإلى مناجم لورنس وعنقائه وإلى الكابوس المزعج الذى يعيش فيه إنسان العصرى الحديث.

وبعد هذا كله، ماذا تعنى الكهوف؟ من الواضح أنها ترمز إلى أشياء كثيرة ولكننا لا نستطيع أن نسبر غورها وكما يقول فورستر:

« إن الروح البشرية تحاول بحركة يائسة أن تغتصب المجهول، وأن تطرح العلم والتاريخ خلال النضال، أجل، والجمال ذاته. فهل أفلحت؟ تقول الكتب التى تكتب فيما بعد: « أجل »، ولكن كيف — إن كان هناك حادث كهذا — يمكن أن نذكره فيما بعد، وكيف يمكن التعبير عنه بأى شىء فيما عداه هو ذاته. ليست الأسرار خفية على غير المؤمن وحده، بل إن العابد ذاته لا يمكنه أن يستبقيها. قد يتذكر، إذا شاء، أنه كان مع الله، ولكنه ما أن يفكر فى ذلك، حتى يغدو الحادث تاريخاً، ويخضع لقوانين الزمان.

ادوارد مورجان فورستر : المراجع

EDWARD MORGAN FORSTER

1 — Allen, Glen O. : "Structure, Symbol, and Theme in E. M. Forster's A Passage to India," PML lxx (December, 1955), pp. 934, 954.

2 — Belgion, Monthomery, : The Diabolism of E. M. Forster, The Criterion, October, 1934.

3 — Brown, E. K. : The Revival of E. M. Forster, The Yale Review, New Haven, Conn. June, 1944.

4 — Cecil, Lord David, : Poets and Story-Teller, London, 1949.

5 — Dobree, Bonamy : The Lamp and the Lute, Studies in Six Modern Authors, Oxford : The Clarendon Press, 1929.

6 — Hoare, Dorothy M. : Some Studies in the Modern Novel, London, Chatto and Windus, 1938.

7 — Johnstone, J. : The Bloomsbury Group, London, Secker and Warburg, 1954.

8 — Macaulay, Rose : The Writinge of E. M. Forstor, London The Hogarth Press 1938.

9 — Trilling, Lionel : E. M. Forster, London, The Hogarth Press, 1959.

10 — Warner, Rex : E. M, Forster, London, Longmans, Green, 1950.

Seleeted Periodicoals :

Aspects of E. M. Forster, by P Ault, The Dublin Review, Dublin, 1946.

Some British I admire : No 5, E. M. Froster, by Ranjee G. Shahani, The Asiatic Review, July, 1946.

The Withered Branch, by D. S. Savage, 1950.



الفصل الخامس

عبقري ولكن ...
ديفيد هربرت لورنس

١٨٨٥ — ١٩٣٠

د . ه . لورنس

١٨٨٥ — ١٩٣٠

عبقرى ولكن ..

١ — مقدمة :

يمثل ديفيد هربرت لورنس فى القصة الإنجليزية الحديثة أخطر ثورة يمكن لكاتب أن يقوم بها فى قصصه ضد العقل والمنطق والتقاليد . وهذه الثورة فى أسلوب قصصه وموضوعها تعادل فى أهميتها الثورة على طريقة العرض التى قامت بها فيرجينيا وولف ودوروثى ريتشاردسون وجيمس جويس فى القصة وإليوت وإزرا باوند فى الشعر . ويعتبر لورنس ، رائد الثورة على العقل ، من عباقرة القصة فى القرن العشرين وسيظل اسمه خالداً وسيستمر الجدل والنقاش حول شخصيته وقصصه . فقد تعرض لمدح شديد ونقد لاذع لأسباب قد لا تتعلق فى بعض الأحيان بانتاجه الأدبى بل لأنه أصبح المتكلم بلسان الذين ثاروا على حضارة القرن العشرين الميكانيكية . وربما نجد فيما كتبه فى المستقبل ، كما وجدنا فى قصائد بليك وجيرارد مانلى هوبكنز ، تسجيلا للقوى الخفية التى تشكل وتسيطر على لسان القرن العشرين . وربما كان لورنس أول من نادى بتركيب فلسفى عملى يمكن الجسد والروح ، والرجل والمرأة ، من العيش فى توافق وانسجام . وربما ننظر اليه على أنه يمثل الرومانتيكية الجديدة فى الأدب فى احتكاكها واتصالها بالأرض والطبيعة وآخر من يتغنى بملذات الحياة الجنسية التى تعمل على اضعافها حياة المدن والآلة .

وقد كانت فلسفة شوبنهور ونيتشه رائجة فى عصره ولها قطعا أثرها فى

تفكيره فقد شجع هؤلاء المفكرون الديناميون إيمانه بالحيوية والفردية . وربما كانت لزوجته الألمانية أثرها فى إيمانه بميتافيزيقا « أوتو وينجر » الذى كان كتابه « الجنس والشخصية » مرجعا فى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين ، فتحليله للعلاقات البيولوجية والنفسية والميتافيزيقية بين الجنسين كان له أثر فعال فى فلسفة لورنس الحيوية . وأهم من العوامل الفكرية والفلسفية التى تساعدنا فى تفهم وتقييم أعماله فهناك العوامل الشخصية ، فقد كان للبيئة التى نشأ فيها لورنس أثرها فى حثه على التعبير عن رؤاه وتجاربة بطريقة غريبة عنيفة .

لقد عاش لورانس معظم حياته يتصارع مع الأفكار والعواطف التى تسلطت عليه والتى كانت تهزه هزات عنيفة دائما فلم تترك له وقتا كافيا لكى يتمكن من عرضها عرضا فنيا منظما فى قصصه . وفى إحدى رسائله يقول أنه كان غالباً ما يبدأ فى كتابة قصة جديدة قبل أن ينتهى من الأولى ، وحتى عندما كان يكتب قصة جديدة كان لا يدرى عن خاتمتها شيئاً . فقد كانت حيويته وعبقريته أكثر من عبقرية فورستر أو الدوس هكسلى ، وفاق إحساسه بالحياة والعواطف معظم معاصريه ووجد لها متنفسا فى الشعر أيضا

لقد كان لورنس كاتبا دائما فقصصه القصيرة وحدها تملأ عدة مجلدات وله كتب رحلات وثلاث مسرحيات كما كتب فى علم النفس . وقد يكون لورنس قد بعثر قواه فى كل اتجاه كما يقول هكسلى عنه ولم يستطع أن يضفى على قصصه نظاما فنيا ويقدمها لنا فى شكل مصقول ، فقد استمر الصراع بين لورنس الفنان ولورنس الانسان حتى وفاته ، وقد دفعه هذا الصراع وهذه الزوابع والعواطف التى كانت تهز كيانه إلى السفر والسعى المتواصل وخاصة بعد عام ١٩١٩ — فقد حاول أن يغادر انجلترا دون نجاح أثناء الحرب العالمية الأولى — إلى صقليه واستراليا والمكسيك — وقد اكتسب لورنس الكثير من

التجارب أثناء رحلاته هذه وامتص رحيق حضارات مختلفة ولكنه لم ينجح فى الوصول إلى ما كان يصبو إليه حتى وهو على فراش الموت فى عام ١٩٣٠ .

٢ — فلسفة لورنس :

كتب لورنس فى إحدى رسائله يقول : « إن الاختلاف بين الناس ليس اختلافا طبقيا ، ولكنه اختلاف فى النفوس . فمن الطبقة المتوسطة يحصل الإنسان على الأفكار فقط ، ومن الناس العاديين ، على الحياة ذاتها ، على الدفء » ، والغاية من الحياة ذاتها عند لورنس هى وصول كل فرد إلى الاكتمال . والوجود هو الغرض الأساسى فى الحيـــاة وليست المعرفة . والبحث فى قصصه من « الطاووس الأبيض » حتى « الرجل الذى مات » هو بحث عن تعريف لطبيعة الإنسان ثم حثه على الإزدهار والنمو والكمال . وهذا هو الهدف الذى كان دائماً يسعى إليه ، وكل ما عدا ذلك كان غير ذى بال — البيئة والطبيعة والأشياء والممتلكات . فكلها لا تعنى شيئا بالنسبة للفرد ولكنها تساعد الإنسان فقط على الاكتمال ومعرفه النفس . وإذا أراد الفرد أن يكتمل فلابد له بطريقة أو أخرى أن يتعلم التعاطف والاتصال بآخرين . فاللاشعور عند الفرد كما كتب لورنس فى هجومه على فرويد فى كتابه « التحليل النفسى واللاشعور » ، يتطلب عالما خارجيا لكى يتمكن الفرد من تنمية ذاته ، وبالتالى فعلينا أن نتخلى عن فكرة تجريد الذات ، ويجب أن يكون للذات مجال مادى تتحرك فيه ولا بد أن يكون هناك فرد آخر لكى تتحقق هذه العلاقة . ولهذا أطلق هكسلى على فلسفة لورنس هذه : « المادية الصوفية » ويطلق عليها لورنس الاستقطاب ، فالفرد ينمو ويكتمل عن طريق عملية مد وجزر استقطابية ، عن طريق الحركة المستمرة المتغيرة بين الفرد وفرد آخر ، وهى عملية تجاذب وتنافر مستمرة بين قطب سالب

وقطب موجب . وفى محاولتنا للوصول إلى هذا التعادل نجد أن العقل أصبح معطلا ، فهو لايتأثر ولا يؤثر ، ونجد أنفسنا فى طريق مسدود لأن الوعى لا يعتبر هدفاً ، فهو وسيلة تساعدنا على الاحتكاك بالعالم الخارجى فقط أو وسيلةللوصول إلى ما يطلق عليه لورنس «الاكتمال التلقائى الخلاق للفرد». والعقل فى فلسفة لورنس ليس مرشداً أو هادياً ولهذا يجب علينا أن نكون على علم بالطرق العديدة التى يعبر بها لورنس عن قصور العقل — الشجرة فى قصته «أبناء وعشاق» والكاتدرائيه والخيول الجامحة فى «قوس قزح» والثلج الأبيض الناصع والتماثيل الافريقية الخشبية والمهرة فى «نساء عاشقات» والديك الذى يحاول التحرر والانطلاق والهروب فى قصته القصيرة «الرجل الذى مات» . وهذه الظواهر تعيش حيـــاتها ويضعها لورنس فى قصصه ويبرز علاقاتها بشخص من شخوص القصةثم بعد ذلك يقارنها بالقصة كلها . وعند ما يتم له هذا نشعر بوجود عالم آخر أعمق وأقوى من أى عالم يستطيع العقل أن يصوره أو يدركه ونتلقى هذه الإيحاءات كلما ظهر هـذا الرمز فى القصة . وتلعب هذه الرموز دوراً قوياً ديناميا غامضا تتسلل بواعثه من العقل الباطن واللاشعور ؛ من تلك الطبقات العميقة والعوالم الخفية التى يعتقد لورنس أنها المكان الوحيد الحقيقى الذى يعيش فيه الإنسان والتى يجب الوصول إليها إذا كان لهذا الاستقطاب أن يحدث بين فرد وآخر . ويقيس لورنس اكتمال الفرد بقدرته على الإندماج باللاشعور الأولى مع فرد آخر وبهذا تكتمل «رجولته» ويتحقق وجوده . فالحب الحقيقى عنده ينتج عن استقطاب يدخل فيه الفرد فى حاله مد وجذر مع فرد آخر ويصبح التلاقى بعده على كل مستويات الحياة .

ومن الواضح أن لورنس لم يكن يتكلم عن فلسفة جديدة ، فقد كان فورستر ينادى من قبله بفلسفه مماثلة لا دخل للعقل الواعى فيها كمحرك لطاقه حيويه وحضارية هائلة . وشخوص فورستر النسائية والمرهفه الحس

دليل على ذلك . فلدينا مثلا مسز ويلكوكس فى (هواردز أند) ومسز مور فى (رحلة إلى الهند) . ولكن لورنس يفوق فورستر وغيره ممن ينادون بهذا التعاطف والاخاء فى التنوع والعمق، وفى القوة التى يعالج بها شخصياته ومواقفه وفى قدرته على إثارة تلك القوى الغامضة فى جوهر الأشياء وبسط قضيته بطريقة سحريه شاعرية وخلق جو مناسب لها . ومن هذه المواقف ذلك المنظر الذى ترقص فيه (انا) عارية وهى فرحة بالحياة التى فى أحشائها ، والخيول التى تهاجم (يورسولا) فى (قوس قزح) ؛ والمنظر الذى ترقص فيه جودرون أمام الأبقار ، وعند ما يحاول (بيركين) أن يبعثر قرص القمر الفضى المنعكس على صفحة مياه البحيرة الهادئة بينما تراقبه يورسولا فى (نساء عاشقات) .

وعندما فرغ لورنس من كتابة قصصه الأولى كان اهتمامه بالعالم الخارجى قد فتر وبدا يوجه اهتمامه إلى جوهره ، كان يحاول، كما تقول كاثرين كارزويل أن يصل إلى ما دون نهر الحيـاة ذاته . ولهذا قل اهتمامه فى قصصه بحياة شخوصه فى العالم المادى من حولهم وأخذ يستكشف ما يدور داخل عوالمهم العاطفية والروحية.وعند ما ضعفت قبضته على شخوصه أخذ يتصارع معهم وخاصة من كان منهم يرفض الإمتثال لعواطفه ويلق بنفسه فى دوامة الحياة المادية من حوله أمثال جيرالد فى « نساء عاشقات » وسكربنسكى فى « قوس قزح » ، ومن هنا ينشأ التشابه الكبير فى قصصه بين شخصياته فلا فوارق واضحة بين شخصية وأخرى ومعظمها تشبه لورنس إلى حد ما .

وقد دفعت عبقرية لورنس وقدرته على التعبير عن حالات نفسية جديده الكثيرين إلى اعتباره عبقرياً فذا ، وربما ذهبوا ، فى تقييم أعماله إلى أبعد من ذلك ، فهم يضعونه فى قمة القصاصين الإنجليز أو على رأسهم جميعاً . ولكن هذا الإعتقاد كما يقول « دافيد ديتشيس » مبنى على التغاضى عن نقط الضعف فى قصصه وقصور نظرته أحياناً . فلقد طور لورنس استعمال القصة

وجعلها أداة لا لوصف مجتمعه وصفاً واقعياً واجتماعياً بل لوصف حالات شعورية نفسية وأصبحت القصة سجلا لتلك الرؤا القوية الأصيلة للحياة وعرضاً رمزياً شاعرياً للحقائق الكامنة فى جوهر الفرد وفى العلاقات الشخصية. ولكننا نجد إلى جانب هذه النبضات القوية وهذه المحبة الرائعة لوصف التجارب الخاصة والتفسير الرمزى قتامة مربكة وتكراراً مملا محموماً لرموز معينة تتسلط على لورنس من آن لآخر دون أن يكون لها اتصال عضوى بالقصة ذاتها. فماذا مثلا يعنى لورنس بالفصل الخامس عشر فى قصته «قوس قزح» ذلك الفصل الذى يطلق عليه «مراره النشوة»؟ فنى هذا الفصل تمر يورسولا وسكربنسكى بأزمة عاطفية تنتهى بعدها العلاقة التى بينهما. وتحاول يورسولا أن تهب نفسها لسكربنسكى وتنظر إلى القمر بأشعته الفضية وتقبل على مغازلة سكربنسكى فى عنف ولكنها تسيطر على عواطفها وتنساب دمعة من عينيها وهى تنظر إلى القمر، ويتراجع سكربنسكى فى خوف: فلقد أصبحا «اثنين من الأموات». وعند ما يقابلها فيما بعد يسألها «لماذا تخليت عنى؟» فترد عليه: «لقد تخليت أنت عنى — لقد تركنا بعضنا». والقارىء الذى يتتبع حوادث القصة بصبر ومتعة سيصاب حتما بخيبة أمل عند مايصل إلى هذا الفصل. ونقابل نفس الأزمة فى قصته «نساء عاشقات» عند ما نصل إلى الفصل الأخير وبعد موت صديق بيركين نقرأ الحوار التالى بين يورسولا وبيركين:

— «هل كنت فى حاجة إلى جيرالد؟ سألته ذات ليلة.

— نعم، قال.

— ألا تجد فى ما يكفيك؟ سألته.

— كلا، قال: تكفينني فيما يتعلق بالمرأة. فأنت كل النساء بالنسبة لى. ولكنى كنت أود رجلا صديقا، دائما، كما أصبحت العلاقة بينى وبينك.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ـ ولماذا لا تجد فى الكفاية ؟ سألته إنى أجد فيك ما يكفينى ،
ولا أريد أحداً سواك . ولماذا لا يكون الأمر كذلك بالنسبة لك ؟ .
ـ إذا كنت لى كان فى استطاعتى أن أعيش حياتى كلها دون حاجة إلى إنسان آخر ، إلى أى صداقة خالصة . ولكن لكى تكون الحياة كاملة ، حياة سعيدة حقاً ، فإنى كنت أريد ارتباطاً دائماً مع رجل أيضا : نوعا آخر من الحب :

ـ إنى لا أصدق هذا . قالت . إن هذا عناد ، نظرية ، انحراف .

ـ حسنا . .

ـ لا تستطيع أن تحصل على نوعين من الحب . الا بد من هذا ؟

ـ يبدو أن هذا غير ممكن ، قال . ومع ذلك أود لو كان من الممكن .

ـ لا يمكنك هذا ، لأنه سيكون باطلا ، مستحيلا . قالت .

ـ أنا لا أومن بهذا ، أجابها . »

ونحن لا نستطيع أن نغتفر له هذه الأخطاء لأنها تقفز إلى عقلنا عند الحكم على أعماله وتقييمها . وكتاب « ريتشارد الدنجتون » عنه يعرض علينا الرأى السائد فى أعمال لورنس ، وعنوان الكتاب « صورة عبقرى ولكن .. » ويقول المؤلف فى مقدمته : انى أطلق على هذا الكتاب « صورة عبقرى ولكن .. » لسببين : الأول وهو لأن الكتاب صورة وليس سيرة مفصلة كاملة كان من الممكن أن تصبح أطول من هذا مرة أو مرتين لو وجدت المادة ، والسبب الثانى هو أننى لاحظت عند فحص الكتب والخطابات التى كتبت عن لورنس أنه فى مكان منها أو آخر استعمل كل ناقد تقريبا التعبير التالى : « كان لورنس بالطبع رجلا عبقريا . ولكن . . . » وكان اهتمامهم بكلمة « ولكن » أكبر من اهتمامهم بكلمة « عبقرى » . وقد التصقت كلمة « عبقرى » بلورنس دائما وذكرها أول ناقد لأعماله وهو « فورد مادوكس هوفر » وآخر المجلات الأدبية التى كانت تكتب عنه عند وفاته عندما أطلقت

عليه « العبقرى المغرق فى الجنس » . وإذا كانت العبقرية تعنى مجرد تمتع الفرد بحيوية خلاقة فلا جدال فى أن لورنس كان يتمتع بحيوية دافقة خلاقة كما تشهد بذلك المقدمة التى كتبها الدوس هكسلى لرسائل لورنس والتى يقول فيها : «لقد كانت هبة لورنس الخاصة هى حساسيته الفائقة لما يطلق عليه الشاعر وردزورث « الحالات الغامضة فى الوجود » . فقد كان دائماً يشعر بوجود سر غامض فى الكون ، وكان هذا السر دائما سرا إلهيا . . وهذه الحساسية الفائقة كان يصاحبها مقدرة عظيمة أو قوة خارقة فى التعبير الأدبى عن هذه الحالات المباشرة من التجارب . لقد كان لورنس ينظر إلى الكون بما فيه بعينى إنسان كان على وشك الموت ثم بعث من جديد وأخذ ينظر إلى الكون من حوله بنوع من التأمل والبهجة والسرور . وكانت الحياة كلها بالنسبة له فترة نقاهة مستمرة ، وفى كل يوم من حياته كان يشعر وكأنه قد شفى من مرض عضال . وكان قلبه وحديثه يعكسان ما كان يراه بعينيه ، فقد كان مثلا يستطيع ، عن طريق التجربة الذاتية الخاصة ، أن يصف لنا إحساس الإنسان إذا ما أصبح شجرة أو تحول إلى زنبقة أو موجة أو قمر ، كان فى استطاعته أن يدخل تحت جلد حيوان ما ويشرح لنا ما يحس به الحيوان فى تفاصيل مقنعة » . ويقول هكسلى ، وقد كان صديقاً للورنس ، إن لورنس كان لا يهتم كمعظم الناس والأدباء بالشكل بل بالجوهر ، لم يكن مثلا يهتم بالفحم أو بالماس بل بالكربون ذاته الذى يدخل فى تركيب كليهما . وكان تحليله لهذه التجارب الذاتية لا يتم عن طريق العلم أو العقل ، بل كان يتم عن طريق عملية حدس مباشرة ، فقد كان مثلا فى استطاعته أن « يشعر » و « يحس » بوجود الكربون فى الفحم والماس وأن « يذوق » الايدروجين والأكسجين فى الماء الذى يشربه .

وقد استمر إنتاج لورنس الأدبى الخلاق عشرين عاما بالرغم من مرضه ، وكان يجيد ، كما يقول هكسلى ، فن الاسترخاء والاستجمام ، ولكن هذه

الفترات لم تكن فترات كسل أو خمول . وإذا أطلقنا على لورنس لقب « عبقرى » ، فاننا نعنى بهذا ذلك الشخص الذى يولد وله احساس فائق بالحياة ، أو إدراك حسى فريد فى نوعه واستعداد فطرى لنوع معين من التفوق الإنسانى . وربما نسأل الآن : لماذا نطلق على لورنس لقب « عبقرى » ؟ ونعتقد أن السبب الرئيسى الذى يستحق من أجله لورنس الدراسة والتمجيد هو أنه قد نجح فى توسيع وتعميق دائرة وعينا . وفى هذه الحالة يصبح من الصعب علينا أن نتكلم عن التكنيك فى قصصه أو عن طريقته فى عرض مادته ، أو عن أسلوبه أو حتى بعد نظره ، لأننا حين نقرأ قصصه نشعر أننا نتعلم شيئا عن هذه « الحالات الغامضة فى الوجود » لأول مرة ، شيئا لا مثيل له فى القصص الانجليزى من قبل . وحينئذ سنعترف بعبقريته ولكننا نستطيع أيضا .كما فعل ت . س . اليوت فى عام ١٩٢٤ ، أن نتهمه بالإلحاد ونطبق على قصصه وفلسفته قوانين خلقية معينة ، ولكننا ، كإليوت أيضا (١٩٥٠) قد نغير رأينا فيما بعد . فقصص لورنس ، كمعظم القصص الأخرى ، تعليق على تجارب إنسانية معينة ، ولكنها تختلف عن القصص الأخرى فى أنها كشف جديد متعمد وبحث عن قيم جديدة . وربما وجدنا فى قصصه تكرارا مملا وتعقيدا فى التفاصيل وتناقضا ونوعا عن الهيستيريا وعلما زائفا ولكننا نجد فيها قوة وذكاء وإخلاصا وتعمقا فى النفس البشرية قلما حققه كاتب من قبله. وقد كان لورنس يعتز دائما بمهنته كقصصى ويفخر بها:

« انى أرفض كلية أن أعتبر نفسى روحا أو جسدا أو عقلا أو ذكاء أو مخا أو جهازا عصبيا أو مجموعة من الغدد أو جزءاً من باقى تلك الأجزاء التى تكوننى . فالكل أعظم من الجزء . ولذلك فأنا ، الإنسان الحى ، أعظم من روحى ومن نفسى ومن جسدى ومن عقلى ومن وعى ومن أى شيء آخر يكون جزءا منى . انى إنسان وحى ، إنى إنسان حى ، وأنوى بقدر ما أستطيع أن أظل إنسانا حيا . وأنا قصصى لهذا السبب . وأعتبر نفسى ، لأنى قصصى

أفضل من القديس أو العـــالم أو الفيلسوف أو الشاعر ، فهم أساتذة متخصصون فى أجزاء مختلفة من الإنسان الحى ، ولـكنهم لا يصلون إلى الـكل أبدا . »

٣ — حياته وفنه القصصى :

ولد لورنس فى ١١ سبتمبر سنة ١٨٨٥ فى ايست وود على بعد ثمانية أميال من نوتنجهام وكان الطفل الرابع لأحد عمال المناجم . وكان الفحم يستخرج من باطن الأرض فى هـذا المكان منذ قرون ، ولـكن طريقة استخراجه كانت بدائيه حتى عام ١٨٤٠ أى قبل مولد لورنس بحوالى أربعين عاما. وكان عمال المناجم يسكنون أكواخاً من القش والغاب ويعملون فى جوانب التلال والجبال. وكانت الحمير تجر الفحم الذى يخرج من باطن الأرض وتنقله إلى المخازن . ويصف لورنس هذه الفترة فى قصته « أبناء وعشاق » . وبعد عام ١٨٥٠ بدأ المنظر يتغير وأدخلت وسائل حديثة عند ما وصل أصحاب رؤوس الأموال وامتدت السكك الحديدية وأخذت مناجم الفحم تظهر وسط الحقول الخضراء والمراعى والغابات . واختفت الأكواخ المسقفة بالقش والبوص وحلت محلها صفوف من المساكن المريحة قام ببنائها أصحاب شركات استخراج الفحم . وأخذت الطرق وخطوط السكك الحديدية تخترق الأرض الزراعية الخضراء والوديان والغابات . وكانت الأرض ما زالت أرضاً ريفية جميلة فى شرقها غابة شيروود تظللها أشجار البلوط وفى الشمال الشرقى منها جبال داربى شاير . وكانت المناجم فى بادىء الأمر شيئاً جديداً وقليلة العدد وسط المناظر الطبيعية الخلابة . وظلت ايست وود نفسها تحتفظ بطابعها الريفى الجميل ولم تتحول كلية إلى مدينة صناعية وكانت تتمتع بموقع ممتاز فوق ربوة عالية ومعظم منازلها كانت تطل على الأرض الفسيحه المترامية الأطراف . وقد ظل أهل ايست وود بعيدين

عن المجتمع الصناعى فى شيفيلد أو لندن أو ليفربول ولا يشبهون سكان الأحياء الفقيرة فى انحاء انجلترا ، كانوا يسيرون وسط الحقول ليصلوا إلى المناجم ، وفى أثناء ذهابهم للعمل أو عودتهم قد يتوقفون ليجمعوا شيئاً من عش الغراب أو يقتنصوا أرنباً برياً للعشاء مثلهم فى ذلك مثل الفلاحين العاديين . وبالإضافة إلى ارتباطهم بالأرض وعملهم فى المناجم كانوا صناعاً مهرة يفخرون بما تصنعه أيديهم ، ولم تهددهم البطالة إلا فى النادر . وكان فى استطاعة جون آرثر لورنس ، والد د . هـ. لورنس ، أن يحصل على أجر أسبوعى قدره خمس جنيهات (ومن سخريات القدر أن لورنس نفسه وبعد عشرين عاما كان يحصل على أقل من جنيهين فى الأسبوع من مدرسة فى لندن بالرغم من أنه كان مدرسا مؤهلا ، وكان هذا يعتبر مرتبا كبيراً) .

ولم يكن عمال المناجم ، كما يقول لورنس ، يهتمون كثيراً بأجورهم ، فقد كانوا يعيشون عيشة غرزية فطرية تنمى فيهم روح الصداقة والأخوة والبساطة وهم يعملون نصف عراة فى باطن الأرض وفى الكهوف المظلمة . وكانوا يواصلون هذه الصداقة والأخوة عندما يخرجون من المناجم ويجتمعون فى المشارب والحانات. لقد كانوا يعيشون فى عالم مظلم أسود قاس معظم وقتهم ، فقد كانوا يتركون منازلهم فى وضح النهار ، بعيدين عن عالم الحقائق والمعاملات المالية والمسئوليات المنزلية . وما كان يهمهم هو توفير أسباب الراحة لأفراد أسرهم ، ولكن هذه الحياة الغريبة دفعت الزوجات إلى اعتبارهم سكان عالم آخر غريب وفى النهاية أخذن ينظرن إليهم على أنهم دخلاء .

ولم يستطع لورنس أبدا أن يتخلص من ظلام المناجم ولونها الأسود الفاحم وظلت هذه الصورة تتسلط على عقله ووجدانه ، فقد كان المنجم بالنسبة إليه رمزاً وسراً غامضاً يوحى إليه بالغموض الكامن فى اللاشعور الذى يزخر بالرموز الداكنة . وفى قصصه يظهر الظلام والغموض بشكل

واضح فى إبرازه لحاسة اللمس وفى محاولته لوصف التجارب الذاتية التى تطفو من « اللاشعور المظلم » ومن مستويات أخرى « مظلمة » تلك القوى والدوافع التى تعمل فى خفاء وفيما تحت مستوى الوعى . فقد كان لورنس يحس أن المنجم قد ابتلع والده ، وأن الوالد قد أصبح غريباً ، مخلوقاً شاذاً يعيش على وجه الأرض لفترات قصيرة ثم يعود فيغوص فى باطنها .

وكان لهذا الصراع بين والد لورنس ووالدته أثره الكبير فى حياته العادية وحياته كفنان . فقد كان والده رجلا أمياً بدأ عمله فى المناجم وهو فى سن العاشرة ، وكان يجد صعوبة فى كتابة إسمه أو قراءة بضع كلمات فى جريدة يومية . وكان نشاطه عضليا — عمله فى المنجم واصلاحه لبعض أدوات منزله والسير لمسافات طويلة على الأقدام مع أصدقائه والتسامر فى المشارب . أما الوالدة فقد كانت تتمتع بقسط أكبر من التعليم ، فقد تعلمت فى مدرسة خاصة ثم أصبحت فيما بعد مدرسة بهذه المدرسة وكانت تقرأ كثيراً وتكتب الشعر وتحب الأفكار والمناقشات الفلسفية والدينية وتفوق زوجها فى الإحساس المرهف والتهذيب الخلقى . وقد أصرت الوالدة منذ البداية على أن يحصل أولادها على قسط أكبر من التعليم . ولولا طموحها لما قدر للورنس أن يحصل على هذا القسط من التعليم الذى مهد له السبيل لأن يكون كاتبا. ومهما كانت ثورة لورنس فيما بعد على التعليم وحياة الذهن والأفكار المجردة ، فلا أحد يستطيع أن ينكر فائدة التعليم ، ولا أحد يستطيع أن يكون أديباً قصصياً مثل لورنس دون ثقافة ، فلا تستطيع الغريزة وحدها ولا الحياة وحدها أن تنتج أدباً رائعا ومن ناحية أخرى كان لوالده أثره أيضا ، فلولا حبه للحياة ذاتها بمعطياتها الحسية ودفئها لما قدر للورنس أن يكون لورنس الذى نعرفه ، ولربما كان أثر طموح والدته أن أصبح لورنس رجلا مثقفا عادياً . وكان لورنس يرى الأشياء وهو شاب بعينى والدته ولكنه فى المدى الطويل أخذ يعجب بوالده وبحياته الغريزية الجسدية .

وفى قصته الأولى «الطاووس الأبيض» يظهر تعلقه وأعجابه بعالم أمه، وفى قصته الأخيرة «عشيق الليدى تشاترلى» نراه أبعد ما يكون عن هذا العالم.

وبعد أن عمل لورنس فى شركة لإنتاج المعدات الجراحية فى نوتنجهام دخل مدرسة أيست وود ثم التحق بجامعة نوتنجهام وتخرج كمدرس فى عام ١٩٠٨، وبعد أربع سنوات قضاها فى التدريس ونشر فيها قصصا قصيرة عديدة وعدداً من القصائد وقصتى «الطاووس الأبيض» ١٩١١ و (المذنبون) ١٩١٢، فر إلى ألمانيا ومعه «فريدا» زوجة مدرسه الفرنسى وكانت سيدة ألمانية وأما لثلاث أطفال. وكان لوفاة والدته أثره فى تحرر لورنس من كل الصلات التى تربطه بانجلترا التى تركها ليبدأ رحلاته الطويلة مع «فريدا»، تلك الرحلات التى استمرت حتى وفاته فى عام ١٩٣٠. وكان لورنس يعود الى انجلترا لفترات قصيرة كلما عاوده الحنين إلى وطنه إذ كانت رحلاته إلى إيطاليا والمانيا واستراليا تستغرق كل وقته. وفى المكسيك الجديدة استقر لفترة وتزوج «فريدا».

وأثناء الحرب العالمية الأولى لم يتطوع لورنس فى الجيش لأن صحته كانت معتلة بسبب مرض السل الذى بدأ يداهمه. وفى عام ١٩١٥ حاول أن يقنع فريقا من الكتاب والمفكرين من بينهم الدوس هكسلى وبرتراند رسل ومارك جيرتلر ومايكل آرلين ودوروثى بريت ليقيموا فردوسا أرضيا فى فلوريدا ويكون شعار هذه الجماعة «العنقاء»، وتكون مهمتها تجديد العالم كله وبعثه من جديد فى صورة أحسن مما كان عليه. وفشلت الفكرة ولم يتحقق حلم لورنس لأن برتراند رسل ضاق بلورنس وأفكاره، فقد أطلق لورنس لحيته وبدا فى صورة «مسيح جديد» تملأ عقله أفكار بعيدة الاحتمال عن ولادة الإنسان مرة ثانية عن طريق ما كان يطلق عليه «وعى الدم» أو «فلسفة الدم الغرزية». أما ألدوس هكسلى فلم يتأثر كثيراً بأفكار لورنس لأن هكسلى فى ذلك الوقت، كما يقول، كان «رجلا حريصا» وكان حديث

لورنس دائما يدور حول الأشياء البعيدة والذاتية البحتة . وهذه الفلسفة الطبيعية الغرزية تتبلور فيما يقوله لورنس فى كل من « قوس قزح » ١٩١٥ و « نساء عاشقات » ١٩٣٠ . ففى قصته « نساء عاشقات » يتحدث « بيركين » بلسان د . ه . لورنس ويحلل لنا فلسفة لورنس فى الإستقطاب والتكامل كما تزخر القصة بمواقف درامية وبرموز لها مغزاها .

وقضى لورنس سنوات الحرب العالمية الأولى فى إنجلترا شبه سجين فيها فقد كانت السلطات تراقبه وتشك فى نشاطه وكانت الحكومة تعتبره محركاً للاضطرابات وجاسوسا ألمانيا . وبعد إنتهاء الحرب بدأ لورنس وفريدا سلسلة من الرحلات بنوع من الجنون — من إيطاليا إلى صقلية ، ثم إلى ألمانيا وبعدها إلى إيطاليا ثم إلى سيلان ومنها إلى استراليا والمكسيك ولوس انجيليس ونيو اورليانز وكان يرغب فى زيارة روسيا ولكن حالت الظروف دون ذلك وفى عام ١٩٢٣ عاد لورنس إلى إنجلترا مرة ثانية ولازالت فكرة فردوسه الأرضى « رنانيم » تراوده ، ثم بدأ سلسلة رحلاته مرة ثانية فسافر إلى الولايات المتحدة والمكسيك ثم إلى انجلترا ، وبعد ذلك إلى ايطاليا وكابرى وفلورنس وبادن ولندن وايطاليا واستراليا ونيوزيلند وسويسرا وفرنسا وبلغاريا وأخيراً فى مصحة فى « فنس » فى جنوب فرنسا حيث توفى بمرض السل ، وكما يقول هكسلى فى مقدمته لرسائل لورنس :

« لقد كان إحساس لورنس بالعزلة هو الذى دفعه للتجول حول الأرض ، وكانت رحلاته هروباً وتنقيباً فى آن واحد : كان يبحث عن مجتمع يستطيع أن ينتمى إليه ، عن عالم لا يكون الزمان فيه ذاتياً ولا تكون المعرفة الواعية فيه قد أفسدت الحياة ، تنقيباً وفى الوقت ذاته هروبا من الشقاء والشرور فى المجتمع الذى ولد فيه ، ذلك المجتمع الذى كان يشعر تجاهه بالمسئولية رغم إحساسه العميق بضرورة انفصال الفنان عنه . ولكن بحثه كان غير مثمر كما كان هروبه لاطائل تحته . وفى حالة من اليأس ألقى بنفسه فى أعماق اللغز

المحيط به ، فى الليل الأسود لتلك « الغيرية » التى تعتبر التجربة الجنسية جوهرها ورمزها . ولقد أدى انعزال لورنس النفسى واغترابه إلى طلبة العزلة جسديا عن البشرية ، ولقد كان لهذه العزلة الجسدية رد فعل فى أفكاره .

ولم يستقر لورنس على حال خلال هذه السنوات وكان لتجاربه العديدة خلال رحلاته أثرها فى تعميق نظرته للحياة وتطور طريقته فى الإقناع والعرض فى قصصه . وقد كان كل شىء يراه لورنس أو يسمعه أو يحس به مادة تغذى كتبه محاولة لإقناع الإنسانية بضرورة المولد الجديد عن طريق إحساسها بما كان يطلق عليه « النصف الأدنى من الوعى » ، هذا الجزء الذى لا يستطيع العقل أن يصل إليه . فقد كان لورنس يؤمن بأن مصائب الإنسان فى العصر الحديث ترجع إلى أنه ينمو ويتطور من خصره إلى أعلى بينما يترك ما دون الحزام كما هو أى يعنى بالعقل على حساب الجسد . وكان لورنس يؤمن بأن الإنسان بحالته الراهنة لا يتمتع بكل طاقاته ولا ينمى كل امكانياته ، وأنه من الضرورى للانسان لكى يحظى بهذا الميلاد الجديد من أن يموت كالعنقاء ليولد ويبعث من جديد من رماده بعد هذا التطهر . وفى هذا النوع الجديد من الحياة وجد لورنس صورة للرسالة التى شكلت ولونت كل ما كتب تقريبا ، حتى كتبه فى النقد والرحلات مثقلة بهدوء الرسالة التى سيطرت عليه حتى وفاته .

إن رحلات لورنس المتواصلة ومحاولاته للاحتكاك بحضارات مختلفة وبممارسة الحياة على مستويات عديدة تشير إلى بحثه الدائب عن شىء كان يراوغه . فلقد كان لورنس مثالياً مغرقاً فى مثاليته ، لذلك لم يرض بما تقدمه له الحياة العادية وكان دائماً يطلب الكمال فى كل شىء حتى أنه لم يقبل انصاف الحلول التى قد تؤدى فى المدى الطويل إلى مثله العليا . ولهذا ظل يغوص فى العالم الميكروكوزمى الغرزى إلى ما دون المستوى الإنسانى ، عالم الذرة والالكترون ، عالم الغرائز والألغاز والدوافع الجنسية الخفية . ومضى

فى طريق الجسد يحلل جذور الرغبة الجنسية بدقة حتى كاد أن يصل إلى نسيج الوجود والحياة . وظل شيطانه يطارده حتى آخر أيام حياته ، وظلت حيويته تتدفق منه بغزارة حتى عند ما فقد الأطباء الأمل فى انقاذه .

إن قصص لورنس لا تعتبر ترجمة ذاتية فحسب بل هى وثائق تسجل التفاصيل الطبيعية والبيئية حوله ، ويظهر معظم أصدقائه فى قصصه بشكل أو آخر وأهم ما تتميز به قصصه هو قوة أسلوبه فى الوصف ودقة إحساسه . ويجب علينا منذ البداية وقبل أن نستعرض بعض قصصه أن نقول أن لورنس لم يكن رجلا عبقرياً ، أو رجلا رائعاً ، أو أحيانا رجلا مجنونا ، أو واعظاً ، أو مصلحاً اجتماعيا فحسب ، بل كان كاتباً عظيما .

٤ — أعماله :

كثيراً ما كان للورنس مع السلطات البريطانية مشاكل لا تنحصر حول الرقابة على كتبه ولوحاته . فقد منعت الرقابة «قوس قزح» و «عشيق الليدى تشاترلى» من النشر ، وهاجم رجال اسكتلنديارد معرضاً للوحاته فى مدينة لندن وصادروا اللوحات ، ولم تثن هذه المشاكل والصعاب لورنس عن عزمه وظل يكتب بعنف وإصرار . وبالإضافة إلى عدد كبير من القصص القصيرة أهمها « الرجل الذى مات » ، والقصائد والرسائل والمقالات النقدية فله عدد آخر كبير من القصص : الطاووس الابيض ١٩١١ ـ أبناء وعشاق ١٩١٣ ـ قوس قزح ١٩١٥ . نساء عاشقات ١٩٢٠ - الفتاة المفقودة ١٩٢٠ ـ الكنغر ١٩٢٣ عشيق الليدى تشاترلى ١٩٢٨ - الديك الهارب ١٩٢٩ وقد نشرت بعد ذلك بعنوان « الرجل الذى مات » . والقارىء الذى يهتم بقصص لورنس لا بد أن يقرأ له « التحليل النفسي واللاشعور » ١٩٢١ و « فانتازيا اللاشعور » ١٩٢٢ .

الطاووس الأبيض : The White Peacock ١٩١١

تنتمي هذه القصة البسيطة إلى قصص توماس هاردي لجوها المادي الرعوي الريفي الجميل وترسم لنا معالم القصة اللورنسية من حيث ابرازها لشخوص لورنس المميزة ، ومواقفه النموذجية ، فنجد فيها الشخصيات التي تسير وراء العقل ، والاستقراطي العاجز ، وحارس غابة الصـــيد . وفي القصة يحاول لورنس أن يشكك في القيم الأخلاقية الفكتورية ويصور لنا جو العصر الكئيب ويفضحه . وعند ما انتهى لورنس من كتابة قصته عرض مخطوطها على « هوفر » وكان قد استغرق في كتابتها أربع سنوات وقرأ هوفر القصة وقال للورنس : « إن في هذه القصة كل العيوب التي في القصة الإنجليزية ، ولكنك عبقري . » ونشرت القصة في أمريكا وانجلترا وكان سن لورنس ٢٥ عاما .

وتصور القصة الريف الذي نشأ فيه لورنس — الوديان والجبال والغابات والحقول حول ايستوود قبل أن تشوه المناجم وما حولها من قذارة الجو الريفي الجميل. ويصف لورنس الريف كرجل ريفي يحبه ويحس نحوه باحساس عميق ولا يحاول أن يتغاضى عن مواطن القبح فيه — الأراضي البور والأرانب الجبلية التي تلتهم المحاصيل، والفئران التي تتوالد في الشون والمخازن والأكواخ المهجورة المتهدمة والحيوانات والطيور التي في المصائد والفخاخ أو التي تقتل أو تفترس .

ويسرد لورنس قصته سرداً ذاتياً عن طريق ضمير المفرد المتكلم ويمكننا أن نصف القصة على أنها محاولة من جانب الراوي لتصوير حياة لورنس على أنها تحقيق للحلم الذي كان يراود والدته بشأن مستقبله . فيعيش البطل مع والدته وأخته ويقوم برسم لوحات بألوان مائية ويعيش عيشة مثالية ، فالعالم الذي يعيش فيه عالم نظيف مريح يستلقي أفراده فيه على كراسي مريحة

ويقرعون الأجراس للخدم ويرتدون ملابسهم الرسمية للعشاء . وبالرغم من أن لورنس يتحدث بضمير المتكلم المفرد فيها إلا أننا لا نحس بوجوده إلا قليلا . ويمثل « سيريل » د . ﻫ . لورنس فى القصة وتنشأ بينه وبين جورج ساكستون صداقة متينة تصل إلى ذروتها فى المنظر الذى يستحم فيه الإثنان، ويتكرر هذا المنظر فى قصص لورنس الأخرى مثل « قوس قزح » و« نساء عاشقات » وعن طريقه يحاول لورنس أن يصور لنا التوافق والإنسجام الروحيين عن طريق اللمس والاحتكاك الجسدى كما فى الفصل الذى أطلق عليه « المصارعون » فى « نساء عاشقات » . ويتزوج جورج من امرأة غير متعلمة بعد أن فشل فى الزواج من « ليتى » شقيقة « سيريل » . وتنجب « ميج » زوجة جورج له توأمين وتبدأ عملية المد والجذر التى سيبلورها لورنس فيما بعد فى الظهور . فتهمل « ميج » زوجها وتولى أولادها عنايتها ويقول زوجها : « ان « ميج » لم تعد تجد فى المتعة التى تجدها فى الأطفال . » وهذه الفكرة سيكون لها صدى فى قصصه الأخرى وعندما نبدأ فى الإهتمام به لصراحته وقوة بدنه نجد أنه قد تحول إلى سكير يحطم نفسه وزوجته واولاده . والفصل الأخير فى القصة يشبه موعظة طويلة فى منع المسكرات ويبدو أن لوالدة لورنس أثرها فقد كانت تعتبر الخمر من الرذائل الكبرى وكان الزوج أحد ضحاياها ولا سيما وأن الوالد فى هذه القصة يموت من جراء الاسراف فى تعاطى المسكرات .

والقصة قصة لفنان شاب والكتاب كتاب عذرى صور فيه لورنس الحياة من حوله تصويراً حيا ولكنه لم يمارس تجاربها ممارسة فعالة ولهذا فالقصة تتكون من سلسله من المناظر لا تربطها فكرة محورية واحدة . ومن الغريب أن الفصل الذى يعالج « الطاووس الأبيض » لا يمت إلى بقية القصة بصلة وهذا الفصل يذكرنا بالقصص القصيرة التى نجدها فى القصص الطويلة التى خلفها لنا فيلدنج وديكنز وسير والتر سكوت. وتدور هذه القصة

حول القسيس « أنابيل » الذى تخرج فى كبردج وتسلم عمله فى أبراشيه ولاحقته ابنة عم مدير الابراشيه، الليدى « كريستابل » فتزوجها ليكتشف فيما بعد أنها سيدة روحية لاتريد أن تنجب أطفالا . ويتركها هى والكنيسة فى النهاية ويعيش فى كوخ حقير مع امرأة قذرة أنجبت له قطيعاً من الأطفال بعد أن عمل كحارس لغابة صيد وأصبحت ، تتسلط عليه فكرة واحدة : ان الحضارة شيء عفن مزوق ، وكان يكره أى إشارة إلى الثقافة . » ويظهر الطاووس الابيض فى فناء الكنيسة الملحقة بالمنزل الكبير الذى يعمل فيه « أنابيل » ويحط على تمثال حجرى لملاك فوق رأس ضريح ويتبرز فوقه ثم يرفع رأسه ويصرخ بصوت عال . وهذه القصة القصيرة لها أهميتها لان فيها جذور قصة « ميلورز » فى « عشيق الليدى تشاترلى » .

أبناء وعشاق : Sons and Lovers ١٩١٣

لقد نشأ لورنس يهتم بالعلاقة بين الرجل والمرأة بسبب الفرق الكبير بين ثقافة والده ووالدته . وإذا كان لنا أن نصدق لورنس ، فقد اتجهت الأم نحو أولادها لتجد كفايتها من العطف والحب والحنان والفهم ، تلك العواطف التى لم تحصل عليها من زوجها . وهذا الرأى يعضده وجود التيارات الخفية التى يصورها لنا لورنس فى قصصه كلما ظهرت سلطة المرأة على الرجل . فلورنس حساس جداً وبطريقة فائقة لأى تسلط من جانب المرأة على الرجل وكثيراً ماتدفعه هذه الحساسية الفائقة إلى الدفاع عن نفسه بطريقة هستيرية ويتخذ الجنس لهذا الإتجاه شكلا رهيباً . وكان لورنس ينظر إلى تسلط المرأة على الرجل، سواء كان ذلك عن طريق الحب أو الحنان ، على أنه الخطيئة الأولى ضد القانون الطبيعى، وجعله هذا الإعتقاد ينظر إلى جهود المرأة فى الحصول على المساواة بالرجل وكأنها مسئولة عن كل شقاء وتعاسة نجدها فى العالم . وقد كانت الحركة النسائية لتحرير المرأة على أشدها فى أيام شبابه، وفيما

بعد أخذ يرى نفسه فى صورة والده فى صراعه مع أمه . وحتى بعد زواجه من « فريدا » ، وكانت امرأة قوية حادة الطبع ، استمر لورنس يعانى من هذه الأزمة . فقد كان لحيويتها الجسدية الفائقة أثرها فى اجتذاب لورنس نحوها ، وفى الوقت ذاته أصيب جســـده الهزيل المسلول بهزة عنيفة ، واضطرب العبقرى المريض ودفعه مزاجه العصابى إلى أن يجد فيها بديلا لأمه وامرأة يستطيع السيطرة عليها . ولم تكن « فريدا » « أما » أو امرأة يمكن السيطرة عليها ، ولم يحصل لورنس من هذا الزواج على راحة البال التى كان ينشدها ولو أن زواجه ، دون شك ، كان له أثره فى حثه على المضى فى عمله بطريقة مبتكرة .

ونجد فى هذه القصة تصويرا دقيقا لموقف لورنس من المرأة كأم وكعاشقة ، والقصة من النوع الذى يعالج حياة البطل منذ طفولته وتنتمى كذلك إلى ذلك النوع من القصص الذى يعطى صورة للفنان فى شبابه وفى صراعه مع العالم ، وتشبه إلى حد ما قصة جيمس جويس « صورة للفنان فى شبابه » . وهذان النوعان يتميزان بالتركيب الاستطرادى الذى تصبح فيه حياة البطل الرابطة الوحيدة بين أجزاء القصة المختلفة وحلقاتها . ويظهر التفكك فى قصة لورنس ولا يظهر فى قصة جويس وفى « أبناء وعشاق » يبسط لنا لورنس حياة بطله منذ ولادته ثم نراه يمر خلال سنوات شبابه بأزمات متعددة حتى يبلغ مرحلة الرجولة ويعتبر لورنس كاتبا تقليديا حيث أنه يعتمد على التسلسل الزمنى فى سرد قصته التى تتكون من ثلاث فصول فى الغالب ، وقد حاول أن يتجنب ذلك كما كتب فى خطاب له لادوارد جارنيت :

« ولقد أعدت كتابته مرة ثانية ، وقمت بتقليمـه وتشكيله ، وملأت الثغرات التى كانت فيه وأقول لك ان القصة شكلا — شكلا : ألم أكتبها بصبر ، من عرقى ومن دمى . والقصة تتبع هذه الفـكرة : امرأة لها شخصية ومهذبة تضطر إلى النزول إلى درجة أقل فى المجتمع ، وهى ليست راضية عن

حياتها . لها عاطفة نحو زوجها ، وتنجب أطفالها عن طريق العاطفة ، ولها قدر هائل من الحيوية . وعندما يشب الأطفال فهى تختارهم كعشاق — أكبرهم أولا . ثم الثانى . ويضطر الأبناء إلى التجاوب مع الحياة وبادلوا أمهم حبا بحب — ويندفعون قدما فى هـــذا الطريق . وعندما يبلغون سن الرجولة يجدون أنهم لا يستطيعون أن يحبوا ، لأن الأم كانت قد أصبحت أقوى قوة فى حياتهم ، وتسيطر الأم عليهم . . وإذا حدث ثمة تلاق بين هؤلاء الشبان ونساء أخريات ، عانوا انقساما . ويصبح ويليام مستهترا ، وتسيطر أمه على روحه . ولـكن هذا الصراع يقتله ، لأنه لا يدرى أين تـكون حياته . ويكون من نصيب الابن الثانى امرأة تناضل فى سبيل روحه — تناضل أمه . ويحب الابن أمه — كل الأبناء يكرهون الأب ويغارون منـه . وتستمر المعركة بين الأم والفتاة ، ويصبح الابن هو الهدف . وبالتدريج تثبت الأم قوتها ، نظرا لرابطة الدم . ويصمم الابن على ترك روحه بين يدى أمه ، ومثل أخيه الأكبر ، يسلم نفسه للعاطفـة . ويحصل على العاطفة . ويبدأ الانقسام من جديد . ولـكن ، دون وعى منها ، تدرك الأم ما فى الأمر ، وتبـــدأ فى الاحتضار . ويترك الابن عشيقته ويسهر على أمه المحتضرة . وفى النهاية نراه عاريا من كل شىء ، يجرفه تيار الموت » .

وقد حاول لورنس أن يكتمل شكل قصته عن طريق تقسيمها إلى أطوار مختلفة فى تسلسل زمنى مطول . وقد عالج لورنس ساعات عديدة من حياة « موريل » وسلط أنواره على علاقات معينة طابعها التجاذب والتنافر والمد والجزر لا التغير الطبيعى والتطور بمرور السنين ويظهر هذا التـكنيك فى قصته « قوس قزح » أيضا . ففى بعض حلقات القصـة نرى فى مسز موريل الشخصية الرئيسية المحورية التى تنتظم حولها باقى الشخوص — والتر موريل فى شبابه ثم كزوج محطم ، ثم ابنها الأكبر « ويليام » ومن بعـده « بول » وأحيانا أولادها آنى وآرثر . وفى دورة أخرى يحتل « بول » أمامية الصورة

وتراه فى علاقاته بأمه وبميريام وبكلارا . وتظل الشخصيتان الرئيسيتان فى صراع حتى موت الأم بينما تحدث توافيق وتباديل بين الشخصيات الأخرى فتتقابل وتتلاقى خلال القصة كلها : مسز موريل وميريام ، مسز موريل وكلارا ، ميريام وكلارا . وقد تعدى لورنس حدود الاتصال أو التلاقى بين شخصية وأخرى وجعل لكل شخصية فكرة تتسلط عليها .

والصراع بين الأم والأب فى القصة صراع بين الثقافة والجهل ، بين الوعى العقلى والحيوية الحيوانية الغرزية ، بين الروح (العقل) وبين النفس (الجسد) . أما العلاقة بين بول ومسز بول وبين بول وميريام فتتميز بردود أفعال أخرى معينة ويضمن لورنس هذه الأنواع من الصراع أبعادا واسعة ، فكل فرد يحاول أن يتمتع بتمام ذاتيته ويحقق إمكانياته بقدر ما يستطيع ويعمل على توسيع آفاق تجربته . ولا تظهر هذه التضمينات فى القصة بوضوح لأن القصة كانت محاولة أولى ، ولم يستطع لورنس أن يتخلص من الاهتمام بتجارب معينة والإشارة إلى أشياء محددة فى قصة تعتبر فى مجموعها ترجمة ذاتية . وعندما نصل إلى « قوس قزح » أو « نساء عاشقات » يكون عنصر الترجمة الذاتية قد اختفى إلى حد ما وننتقل من جو واقعى إلى تصوير مواقف عالمية ، وتصبح شخوصه تجسيدا لأفكار معينة .

وتتلون القصة كلها برأى لورنس فى الحياة ويتحول لورنس فى بعض مواقفها من قصصى إلى شاعر . ورسالته فيها تتمركز حول الفكرة القديمة فى الصراع بين الأم والابن وزوجة الابن وقد أعطى لورنس اهتماما خاصا لهذه الفكرة الفردية لعقدة أوديب ويقول لورنس :

« ولكن الرجل الذى يعتبر الوسيط بين المرأة والانجاب هو عشيق تلك المرأة . وإذا كانت تلك المرأة أمه ، فهو حينئذ لا يكون عشيقا لها كلية ، فهو يحقق لها هدفها ، ولكنها لا تتقبله أبدا ، ولا تساعده على توكيد نفسه أو تجديدها ، وهكذا يفنى جسده . والابن العاشق القديم كان أوديب ،

ومن أوديب الجديد لدينا الملايين . وإذا تزوج الابن العاشق ، فهى ليست زوجته ولكنها فراشة . وستتمزق حياته إلى شطرين ، وستأمل زوجته فى يأسها فى أن يكون لها أولاد حتى يصبح لها منهم عشيق هى الأخرى فى زمانها » .

ويلخص لنا لورنس فى هذه العبارة فكرة الصراع الرئيسية فى القصة . والابن العاشق لا يستطيع أن يساعد زوجته على الاكتمال لأنه متعلق بوالدته وتظل الزوجة دون اكتمال حتى تنجب أطفالا فيتحقق لها ما تريد وهكذا إلى ما لا نهاية . ومن التناقض الغريب أن اندماج «بول» مع أمه فيه اكتمال لشخصيته وفى الوقت ذاته فيه تخنيث له . فيه اتمام لنضوجه وفيه احباط له .

وعن طريق عقدة أوديب تمكن لورنس من مناقشة عديد من الأفكار ، ففى مسز موريل نرى مثالا للفردية التى تعتد بنفسها وبذكائها . نرى امرأة بلا وجدان تجمدت عواطفها وبردت ، ويقابلها الزوج عامل المنجم ، رجل حيوى فطرى يرتبط بالأرض التى يعمل فى جوفها روحا وجسدا ، رجل مغرم بالغناء انبساطى النزعة يفتح نفسه للحيوية فى الحياة ويرقص ويشرب . ثم نراه بعد ذلك رجلا محطما معذبا يذوى من جراء روحية زوجته وبعدها عنه نفسيا وعقليا وجسديا ويؤدى دوره فى القصة ثم يختفى منها عندما تسيطر الزوجة على أبنائها . ويصف لورنس مستر موريل فى أول القصة على أنه رجل ضعيف الارادة دافىء العواطف ، وبعد ذلك يصفه عندما بدأ ينكمش تدريجيا لما فقد ثقته بنفسه وبدأ جسمه يتغضن وأخذ إحساسه بوجوده يضعف ، ولم يزد وزنه وبدأ يفقد قامته المستقيمة ومشيته الممتدة وأخذ جسده يتأثر بضعف كبريائه . ولا تتركه الزوجة لحاله بل حاولت أن ترفع من روحه المعنويه عن طريق التهكم والسخرية وكلما تذكرت أنها فى الماضى كانت تحب هذا الرجل يزداد حزنها ، وأخيرا تدفعه إلى السكر والكذب والجبن وبعد

كل هذا تؤنبه لخطئه . ويصبح الزوج غريبا ، ويتحول إلى ظل رجل يظهر من باطن الأرض ليختنق فى المشارب . ويقاوم الزوج ولكن رجولته تنهار فى النهاية وعندما يصبح وحيدا ، لا يجد من يواسيه ويخلو ذاته من القيم ولا يجد جسده الاشباع الكافى .

ويمر الابن « بول » بمرحلة مماثلة بعد وفاة والدته ويصبح مهملا منبوذاً (« المنبوذ » هو عنوان آخر فصل فى القصة) ويصف لورنس الوالد المحطم بقوله : « وأعد موريل وجبته وحده ، بوحشية . وأخذ يأكل ويشرب فى جلبة لاداعى لها . ولم يتكلم معه أحد . واختفت الحياة العائلية ، وانكمشت وأطبق عليها السكون كلما دخل المنزل . ولكنه لم يعر اغترابه أية أهميـة وكان رده على هذه العزلة المفروضة عليه هو مواجهة تلطف زوجته بسوقية مبالغ فيها وخشونة فظة . ويصف لورنس الزوج أحيانا بلغة قاسية ويصوره على أنه قد أصبح أقرب إلى الحيوان المفترس منه إلى الإنسان .

وهكذا تطمس هذه الشخصية ويتحقق فى الفصل الأول شطر من الموقف الأوديبى ويفقد الزوج سيطرته على عائلته . وتتجه الزوجة إلى أولادها بعد هذا الإحباط ، وتجد فيهم ما يعوضها عن زوجها ، الواحد تلو الآخر . وعندما تمسك بابنها الأكبر ويليام يصبح الصراع فى الأسرة على أشده ، وعندما تميل إلى بول تزداد حدة الصراع ويتأزم الموقف ويتعقد .

ويجد الابن الأكبر ويليام نفسه مشدوداً إلى «ليلى» ولكنه لايستطيع أن يتخلص من سيطرة والدته ، ودون وعى منه يجد نفسه يحقر من شأن « ليلى » ولا يحترمها ويتعمد الإساءة إليها أمام والدته لكى يعطى الأم الإحساس بأن حبه للفتاة مجرد نزوة سرعان ما تزول . وتحذره الأم من الزواج منها ، ويبدأ فى معاناة أزمة نفسية حادة ، فهو لا يستطيع أن يتخلى عن فتاته لأنه يجد فيها متعة جسمانية وفى الوقت ذاته لايستطيع أن يغضب

أمه لأنه كان قد تعود ، كما يقول لورنس ، « أن تفرز أفكاره كلها عن طريق عقل أمه » . ويتحطم ويليام ولا يستطيع الوصول إلى الاكتمال ويموت وهو فى شبابه . وبعد موت ويليام ، يصاب « بول » بالتهاب رئوى وتمرضه الأم وعندما يشفى من مرضه تتخذه بديلا لأخيه ، ويتزوج «بول»وينتهى الجزء الأول من القصة .

ويبدأ الجزء الثانى « بميريام » التى تظهر غريزة الأم فى حبها للتملك . والحب فى رأى لورنس عاطفة أساسية فى الحياة ولا غنى للانسان عنه ، ولكن الحب يعنى الترابط والتلاقى بينما الحياة الحقيقية فى نظره لا تحقق نفسها إلا فى الفرد وحده وهكذا ينشأ الصراع بين الحياة والحب ، وعبر من هذه الفكرة بقوله : « إن القانون الأساسى للحياة العضوية كلها هو أن كل كائن حى يعتبر فريداً وفى عزلة تامة » وقد عبر الدوس هكسلى فى « ضرير فى غزة » عن حيرته بقوله : « لماذا يستمر شر هذا الانفصال ! إنفصال القديس عن القديس ، وإنفصال الأشكال الطبيعية بعضها عن بعض ! » ويجيب : « لا يستطيع إنسان أن يأكل من أجل إنسان آخر ، ولابد لأتقاهم من أن يفكر ويتمتع ويقاسى ويلمس ويشم ويسمع ويذوق فى عزلة عن الآخرين والرجل الطيب يعيش فى عالم أقل انعزالا عن عالم الرجل الشرير ، ولكنه عالم مقفل ، تماما كالذرة المقفلة . وبالطبع إذا كان لابد من أن يكون هناك وجود — وجود كما نعرفه — فلابد للكائنات من أن تنتظم فى عوالم مقفلة . وعقول كعقولنا لابد لها أن تدرك أن الوحدة دون فوارق تصبح وكأنها لا شىء . تناقض لا مفر منه ، لأننا نريد أن تكون س = ١ ولكننا نجد ، فى الحقيقة ، أن ١ = صفر . » ومنطقة الصفر هذه يطلق عليها لورنس كلمة « الموت » ، ومن الصعب على شخوصه إدراكها فالفرد لا يمكنه الوصول إلى الاكتمال إلا عن طريق الإحتكاك بآخرين ، وعلى وجه الخصوص ذلك الإحتكاك بين الرجل والمرأة ، ومع كل فيجب على كل فرد الاحتفاظ

بجوهره . والحب عند مسنز موريل أو عند « ميريام » لا يعترف بجوهر الفرد الآخر ولهذا يأتى هذا الحب بعكس ما يتوقعان ولا يساعد على الاكتمال بل يدمر ويحطم الطرف الآخر ، فالحب سلاح ذو حدين وإذا زاد عن الحد المعقول يسبب الموت ولهذا فلابد من التوازن أو من عملية المد والجذر كى يتحقق جوهر الفرد .

وعندما يلتقى « بول » بميريام فهو يلقاها وهو رجل محطم فقد اتزانه وطالما هو واقع تحت تأثر أمه وسيطرتها فهو لا يستطيع أن يحقق الاكتمال معها أو مع أى إمرأة أخرى إلا عن طريق الجسد فقط . ويحاول لورنس أن يقنعنا أن الجسد لا يعتبر طاهراً إلا إذا كانت الروح طاهرة أيضاً . فالجسد وحده لا يكفى لتحقيق الذات — ونرى ذلك فى العلاقة بين « بول » « وكلارا دوس » - وكذلك الإلتقاء الروحى وحده لا يكفى ، أما الاثنان معا فسيجلبان للانسان السعادة ويساعدانه على النمو والازدهار .

وتعجب ميريام بإحدى لوحات بول فيقول لها : « إن السبب يرجع إلى أنه لا يوجد فيها ظلال بالمرة ، فهى تظهر التألق والوميض ، وكأننى قد رسمت البرتوبلازم الذى يتألق فى أوراق الأشجار وكل شىء ، ولم أرسم الشكل الجامد الذى يبدو لى بلا حياة ، إن هذا الوميض هو الشىء الحقيقى الحى ، والشكل ما هو إلا قشرة ميتة ، إن التألق حقيقة فى داخل الأشياء » ويحاول « بول » أن يصل إلى هذا الوميض ، إلى هذا البروتوبلازم أو الجوهر الحى المتألق فيما يرسمه وفى الحياة ذاتها ، فينجح فى الوصول إليه فى لوحاته ويفشل فى تحقيقه فى حياته ، فهو كالزهرة التى لا تجد تربة خصبة تساعدها على النمو فقد اقتلعتها الأم لتحتفظ بها لنفسها ولهذا يثور « بول » على « ميريام » من أجل موقفها حيال الأزهار . وتحب الأم وميريام الأزهار لا لأنها جميلة بل على أنها ممتلكات ، ويقول لورنس فى مقال له عن لورتنجهام » :

« إن حب الأزهار شيء محير ، فمعظم النساء تحب الأزهار كممتلكات وأشياء للزينة ، فهن لا يستطعن أن ينظرن إلى زهرة ويتملكهن العجب للحظة ، ثم يذهبن لحالهن ، فإذا وجدن أن زهرة قد استحوذت على اهتمامهن ، فلا بد لهن فى الحال من التقاطها ، من اقتطافها . الإقتناء ! التملك ! هذا شيء جديد أضيفه إلى نفسى ، إن ما يطلق عليه اليوم حب الأزهار ما هو إلا مجرد الوصول إلى الامتلاك وإلى الأنانية : شيء عندى « أنا » ، شيء يزينى « أنا » . ولهذا يثور بول على ميريام ويسألها فى غضب عندما يرى زهرة فى يدها : « لماذا تقبضين على الأشياء دائماً ، وتنتزعين قلوبها منها ؟ » ويترك بول ميريام لفترة بعد أن ضاق بها واتجه إلى « كلارا » فى محاولة للوصول إلى الاكتمال عن طريق الجسد . وتمثل كلارا « المرأة الجديدة » فى ذلك الوقت فهى متزوجة ولكنها منفصلة عن زوجها ويجد فيها بول الأنوثة الناضجة والدفء الذى لم يجده فى « ميريام » ويقع فى غرامها لفترة ولكنه لم يستطع أن يحقق معها الاكتمال وتعود لزوجها الضعيف فى النهاية . ويجد بول نفسه « كالمنبوذ » بدون أمه وبدون ميريام كلارا ولكنه يرفض الاستسلام لليأس وتتركه فى آخر القصة وهو يواجه مستقبله الغامض .

قوس قزح The Rainbow ١٩١٤ :

يتغير أسلوب لورنس فى الكتابة بعد « أبناء وعشاق » ويظهر إنسانه المثالى الذى يحقق المولد الثانى أو البعث ويخرج لنا « بيركين » فى « نساء عاشقات » وميلورز فى « عشيق الليدى تشاترلى » والمسيح فى « الرجل الذى مات » . وقد اتخذ لورنس العنقاء رمزاً لهذا التحول الجديد كما اتخذ كسلى الفراشة من بعده رمزاً للروح التى تخرج متطهرة من رماد جسدها . ويتمكن

بيركين من الانسلاخ من احباطه ويصبح شخصاً جديداً مكتملا يواجه الحياة بحيوية ويسير ناحية الخلق والحياة لا ناحية الموت.

وفى أواخر عام ١٩١٣ كتب لورنس لادوارد جارينت يقول أنه سوف يرسل إليه الجزء الأول من « الشقيقتان » والتى يفضل أن يكون عنوانها « خاتم الزواج » ، وهى تختلف عن « أبناء وعشاق » فى لغتها وفى موضوعها. وكتب له فى خطاب آخر يقول « إنها حقاً شيئاً جديداً فى فن القصة » . وهذه القصة التى كان عنوانها « الشقيقتان » مرت بمرحلة تغير فيها عنوانها إلى « خاتم الزواج » ثم « سفينة نوح » وأخيراً نشر الجزء الأول منها بعنوان « قوس قزح » ١٩١٥ والثانى « نساء عاشقات » ١٩١٦، ولكنها لم تنشر إلا فى عام ١٩٢٠ . وقد حاول لورنس أن يبتكر أسلوباً جديداً يساعده فى التعبير عن فلسفته الجديدة وكان يقول : «إنى أمر بمرحلة انتقالية ... إنى أكتب وكل شىء غامض فى نفسى - نار مشتعلة فى نفسى ولكن ، هناك أبصال مبهمة فى باطن الأرض ، أزهار يجب أن أعتنى بها لربيع آخر. ولكننى أكتب لأعيش ويجب أن تخرج الأزهار وإذا كانت الأزهار ضعيفة فستكون على ما يرام إذا ما خرجت فى ساعتها» . وفى «أبناء وعشاق» تظهر ثلاثة أنماط من الشخصيات. الأب الأمى الذى يحاول إشباع ملذاته، والأم التى تحب السيطرة على أبنائها والفتاة العاشقة التى تحاول السمو بروحها ولا تظهر هذه الشخوص فى « قوس قزح» أو «نساء عاشقات » . ويبدو من رسائل لورنس فى هذه الفترة أنه كان يعانى أزمة حادة وأنه كان فعلا يمر بمرحلة انتقالية فنحن نقرأ له فى رسائل متفرقة العبارات التالية:

- « لم أعد أجد السرور فى خلق مواقف حية كما فعلت فى أبناء وعشاق » ..

- « هناك شىء عميق فى داخلى يحاول أن يسلخ نفسه منى .. »

— « لا تحاول أن تبحث فى قصصى عن الأنا القديمة المستقرة للشخص .. »

— « أعتقد أن ما أكتبه عظيما — جديدا جدا ، طبقة حقيقية ، وأظنها أعمق بكثير مما وصل إليه أحد فى قصصه .. »

و « قوس قزح » قصة مبتكرة جديدة فى كل شىء ، فهى تختلف عن قصصه الأخرى لأنها تحاول الكشف عن أعماق بعيدة فى نفس الرجل والمرأة . ولم يكن لورنس يدرى فى ذلك الوقت عن هذا الإحساس الجديد الذى يدفعه إلى الكتابة بهذه الطريقة شيئاً . والقصة تعالج رجالا ونساء يدخلون فى دورات جديدة باستمرار وتسجل تسجيلا دقيقاً لنموهم وتطورهم ويصور لنا لورنس فى الصفحتين الأولى والثانية من القصة هذا العالم الغريب تصويراً رائعاً لا تخفى علينا رموزه الجنسية فعلى حدود داربى شاير ونوتنجهام يعيش آل برانجوين فى مارش :

« كانوا يحسون بتدفق العصارة فى الربيع . وكانوا يعرفون الموجة التى لا تسكن . ولكنها تلقى بالبذور كل عام أمامها للاخصاب . وعندما تسكن ، تترك صغارها على الأرض . كانوا يعرفون كيف تخالط الأرض السماء ؛ وكيف يجذب صدر الأرض وباطنها أشعة الشمس ، وكيف ترضع الأرض المطر فى النهار ، وكيف تصبح عارية تحت الرياح فى الخريف .. كانت حياتهم وعلاقاتهم هكذا : يشعرون بنبض الأرض وجسدها الذى كان يتخدد استعدادا لتلقى الحبوب ويصبح ناعما غضا بعد الحرث ملتصقا بأقدامهم التصاقا يشدهم كالرغبة ، ثم ترقد الأرض جامدة لا تبالى عندما تبدأ المحاصيل فى النضوج .. وأمسكوا بضروع الأبقار وفاضت الأبقار بلبنها ونبضت بالحياة فى أيدى الرجال . ونبض دم حلمات الأبقار مع نبض أيدى الرجال . واعتلوا ظهور خيولهم وقبضوا على الحياة بين أرجلهم وربطوا

خيولهم فى العربات وبأيديهم إلى سيور الأعنة سيطروا عليها وأخضعوها لإرادتهم» .

أما نساء آل برانجوين فقد «كن يردن نوعا آخر من الحياة . شيئا آخر لا يكون غرزيا . كن ينظرن دائما إلى الأفق المتسع ، إلى خارج دائرتهن الضيقة المحدودة : » .

والقصة قصة ثلاثة أجيال متعاقبة يرقبها لورنس عن كثب ويسجل تطور العلاقات المختلفة بين رجالها ونسائها . ونبدأ بتوم برانجوين الذى يقابل فى يوم من الأيام سيدة بولندية اسمها ليديا لنسكى ويشعر نحوها باحساس غريب ثم يتزوجها ، ثم نقابل ويل برانجوين وأنا وأخيرا يورسولا وسكربنسكى . ويصف لورنس لنا بدقة متناهية لحظات التقارب والالتقاء والتجاذب الروحى والجسدى التى يعقبها فترات من التباعد والتنافر واللامبالاة بين الرجل الزوج والمرأة الزوجة ولهذا نجد التقابل فى الشخصيات وتتضح الفروق من تعاقب الأجيال الثلاثة ومن الإفتتاحية الغنية بالرموز الجنسية .

وتبدأ القصة بطريقة تقليدية إلى حد ما تذكرنا بأسلوب جورج إليوت وتوماس هاردى ولو أنها تزجر بأسلوب لورنس وطريقته فى إبراز حياة الفرد الذاتية وارتباطه بالقوى الحيوية فى الطبيعة من حوله . ويختلف لورنس عن جورج اليوت وتوماس هاردى فى قدرته على الانتقال السريع من الوصف الطبيعى إلى الايحاء الرمزى . ويحرص لورنس فى تاريخه لهذه الأجيال الثلاثة على إبراز عامل الوراثة. ولهذا نجد أحيانا تكرارا مملا فرضته عليه فكرة القصة الرئيسية وهى تحليل العلاقة بين الرجل والمرأة من جيل لآخر ، ومحاولته الوصول إلى التوازن أو الاستقطاب . وكان من الضرورى أن يصور لنا لورنس أن الطريق إلى الاكتمال لا يأتى إلا عن طريق التجربة والخطأ وفى النهاية سيتمكن الفرد من أن « يشد الحياة إلى نفسه من القوى الحيوية

الهائلة المبعثرة فى العالم . » . ولهذا فالفقرات الأولى تعتبر الجنين الذى ينمو فيصبح « قوس قزح » .

ويجد توم برانجوين التكامل إلى حد ما فى زواجه من ايديا ليفسكى ولا سيما وأنها من عالم غريب مجهول . وتظل الزوجة «غريبة» فى هذا العالم ويظل الزوج هو الاخر « غريبا » فى عالمه المظلم حتى يجرفه تيار شديد من مياه الأمطار ويموت غرقا . ويظهر ويل برانجوين على مسرح الحوادث ويقع فى غرام « آن » ويتزوجها . ويبدأ الصراع بينهما بعد شهر العسل القصير وتبدأ شخصية ويل برانجوين فى التكشف لنا ، فهو ليس بالرجل الريفى ولكنه فنان مغرم بالفن المعمارى فى الكنائس القوطية ، ولا يشده الزجاج الملون أو النحت على الجدران والأعمدة فحسب فى الكنيسة بل روح الغموض والظلام الذى تحتويه الكنيسة داخلها . فالدين بالنسبة له ليس مجرد طقوس أو قوانين خلقية بل هو تجربة عاطفية وإحساس بالأزل والمطلق ولهذا يؤمن بالمعجزات ويحب الرموز الدينية . وينظر ويل برانجوين إلى الكنيسة بنفس النظرة التى كان آل برانجوين ينظرون بها إلى الأرض والطبيعة من حولهم ، ويصف لورنس الكنيسة بأسلوب مماثل لأسلوبه فى الفقرات الأولى من القصة :

« بين الشرق والغرب ، بين الفجر وغروب الشمس ، كانت الكنيسة ترقد كبذرة فى سكون ، غامضة قبل الإنبات ، يكتنفها السكوت بعد الموت . وظلت الكاتدرائية صامته ، بذرة ضخمة ستكون زهرتها حياة متألقة لا يمكن تخيلها ، ففيها الحياة والموت ، وأولها وآخرها دائرة السكون » .

ولكن الزوجة لا تحترم افتتان زوجها بالكنيسة ، فالمذبح قاحل ، والكاتدرائية مكان محدود يجب على الإنسان الهروب منه والانطلاق فى العالم الرحب الواسع تحت السماء الزرقاء ، وأقواس الكنيسة لا تعادل فى جمالها قوس قزح . فأقواس الكنيسة تنطلق عمودياً إلى أعلى وتمثل التسامى

والروحية ، أما قوس قزح فينطلق إلى أعلى ثم يعود إلى الأرض مرة ثانية . ويرمز قوس قزح إلى تحقيق كل الأشياء التى يعمل على إحباطها عالم لورنس ويشير إلى الحياة الذاتية فيما وراء الوعى . أما قوس الكاتدرائية فيوحى بالاطمئنان والأمان ولا يعتبر طريقاً كاملا فى الحياة . ولا يمكن لشخص مثل ويل برانجوين أو سكربنسكى الذى يقدس الواجب أو جيرالد فى « نساء عاشقات » أن يصل إلى الإحساس بأهمية قوس قزح . فيجد ويل الراحة فى قلب الكنيسة الذى يطلق عليه لورنس « الرحم » ولكنه يفشل فى تحقيق هذا التوازن بين الروح والجسد ، هذا التناسق بين العقل والشعور. كان يعتقد أن الكنيسة هى « المطلق » فى عالم يزخر بالمتناقضات ، ولكنه فقد إيمانه بالمطلق وكان صوت زوجته « هو صوت الحية فى جنة عدن . » ويعود مع زوجته إلى المنزل وهو يفكر :

« لقد كان يعتقد أن الكاتدرائية هى المطلق . أما الآن فقد شاهدها وهى يقبع تحت السماء ، ولا زال العالم الحقيقى الغامض المظلم فى داخلها ، ولكنه عالم من داخل عالم آخر ، إستعراض جانبى . وكانت قبل ذلك بالنسبة له عالما وسط الفوضى، حقيقة ، نظاما ،مطلقا ،داخل فوضى بلا معنى. لقد كان هناك حياة خارج الكنيسة ، كانت هناك أشياء كثيرة لم تحتويها الكنيسة ، وأخذ يفكر فى الله ، وفى قبة السماء الزرقاء فى ذلك اليوم ، كان هذا شيئاً عظيما وطلقا ، وأخذ يفكر فى حطام العقيدة الإغريقية ، وبدا له أن المعبد لا يصبح معبدا كاملا إلا إذا تحطم واختلط بالريح والسماء والأعشاب » .

ويعود الزوج فى النهاية إلى هوايته وهى النقش على الخشب وتولى الزوجة المخصبة أولادها التسعة عنايتها .

ونصل إلى الجيل الثالث : يورسولا وعشيقها سكربنسكى . وترث الفتاة عن والديها اهتمامه بالكنيسة والدين بطريقة مختلفة ، فبينما كان والدها

يهتم بالمطلق المجرد فى الكنيسة أخذت هى تهتم بالدين عن طريق حبها للمسيح وتحاول التوفيق بين الجسد والروح . وتقع فى غرام سكربنسكى ويتركها لفترة ويعود إليها بعد ست سنوات ويتفقان على الزواج ولكنها تكتشف أنها تحبه جسديا ولا تحبه من أعماق نفسها ويفترقان . وفى نهاية القصة ترى يورسولا قوس قزح على أنه رمز للحياة المكتملة الحيوية التى تجمع بين العقل والجسد ويسمو بهما إلى وراء حدود العلاقات الحسية والروحية المتعارف عليها .

إن إحساسات أبطال لورنس وبطلاته فى قصصه إحساس غامض حيوى غرزى متغير كالزئبق ، فهم يحبون ويكرهون دون إدراك واع منهم ويتم التلاقى عند ما تسيطر عليهم « غريزة الدم » وعند ما يحدث هذا التلاقى يظهر « شعاع من الفهم » يصل بين الطرفين . والحياة الحقة عنده هى هذا الفهم المتصل والعيش فى العالم الغرزى باستمرار ولكن الإنسان لا يحتمل الانفعال بهذه الطريقة . إن عبقرية لورنس تظهر دائماً فى مقدرته على وصف حالات معينة من الإدراك المباشر لهذه القوى الخفية التى تحركنا وفى مواقف معينة فى مناظر متفرقة فى قصصه . ويظهر جمال أسلوبه عند ما يكون واقعاً تحت تأثير التجارب الحسية والنفسية الفائقة وعندئذ يتحرر الشاعر من المبشر بفلسفة جديدة ويكشف لنا لورنس عن عبقريته من خلال الضباب الكثيف الذى يكتنف رسالته . إن ما حققه لورنس رائع جداً ولكن ليس من العسير أن يخفى علينا أنه قد اختل شىء ما فيما حققه لورنس . فليس العقل بالضرورة عقبة فى سبيل الإحساس والاكتمال .

نساء عاشقات Women in Love : ١٩٢٠ — ١٩٢١

تعتبر قصة لورنس « نساء عاشقات » ملحقا لقصته « قوس قزح » ، وفيها يدرس علاقة الشقيقتان يورسولا وجودرون بروبرت بيركين وجيرالد

وفى القصة يحاول لورنس أن يصور العلاقة الجنسية المثالية بين الرجل والمرأة . ويمثل بيركن د . ه . لورنس أو الرجل المتكامل الذى استطاع أن يوفق بين قطبي الوعى (الدم والعقل) ويعيش عيشة إيجابيـــة فى توافق وانسجام مع الطبيعة من حوله ، وهو الفحل المبجل المثالى الذى كانت تنتظره يورسولا والذى تقبله فى النهاية . ولقد قام بيركين قبل مقابلته ليورسولا بإقامة صرح فلسفته ذهنيا ، وعن طريق يورسولا استطاع أن يطبقها عمليا. فالذكر يكمل الأنثى والأنثى تكمل الذكر،ولكن جمال الإنسجام والاكتمال يذهب إلى غير رجعة وينقلب الموقف الجدى إلى موقف هزلى إذا حاولت المرأة أن تسيطر على الرجل . ويصر بيركين فى القصة على أن السبب فى البؤس والشقاء فى العالم الحديث يرجع إلى أن مبدأ سيادة الرجل القديم قد ذهب وحل محله نظام آخر . ويؤمن بأنه إذا استعاد الرجل سيادته أمكننا الرجوع إلى حياة أفضل ، حياة تلقائية كلها إحساس صرف . ويختلف جيرالد عن بيركين، ولا يستطيع أن يقيم علاقة جنسية تساعده على الإحساس العميق بالتوافق والإنسجام لأنه يعيش عيشة ذهنية ، ولهذا لا يستطيع أن يرتوى من منابع الحياة حوله فى صمت ويدعها تغمره ، بل يحاول تحليل العواطف والإحساسات بعقله ، ولهذا يقع فريسة لجودرون التى هى نفسها ضحية العقل الواعى فى تحليله للتجارب الذاتية . ونجدها فى النهاية تشغف بذكاء لويرك وبموقفه التحليلى التهكمى. ويمثل لويرك الفنان الحديث بإحساسه الآلى وبحياته المجدبة ، وعن طريقه تحاول جوردون السيطرة على جيرالد ثم تحطمه فى النهاية .

وأسلوب القصة أسلوب طلق خال من القيود يشوهه أحياناً تكرار بعض الألفاظ والعبارات ، ويبدو فى معظم الأحيان وكأنه أسلوب هاو وليس أسلوب كاتب محنك . ويبدو أن لورنس كان فى قبضة قوة خفية تحركه وتسيطر عليه أثناء كتابة هذه القصة التى تعتبر فى أجزاء كبيرة منها

وكأنها كشف عن رؤية صوفية . فشخصيات القصة الرئيسية لا تتكشف لنا من الخارج ولكنها تشع من الداخل في دوامات وأمواج كهربائية ومغناطيسية في تجاذب وتنافر وكأنها في يد قوى خفية تحركها . إن تاريخ الأدب عامة والقصة خاصة قلما حوى مثل هذا الصراع بين الجنسين لمثل هذا العدد الوفير من الشخوص ، بيد قصصي واحد في قصة واحدة .

وقراءة الكتاب تعتبر جهدا شاقا وبمثابة تعريض العقل والجسد لسلسلة من الصدمات الكهربائية التي تجلبها مناظر القصة وأسلوبها ومقدرة لورنس الفائقة في إضفاء أغرب المعاني على أبسط التجارب الإنسانية ، كشراء مقعد قديم أو الإلقاء بحجر في بحيرة صافية في ليلة قمراء . ولم يعترف لورنس أبدا بأن الحياة قاصرة على الأشياء الحية . فقد كان يرى كل شيء ينبض بالحياة من حوله وكان يحاول أن يجد في كل شيء علامات هذا الصراع الأزلي بين القطبين ، السالب والموجب ، النور والظلام ، الذكر والأنثى ، الحب والكراهية ، الزوج والزوجة . وإذا كان قوس قزح هو الرمز المحوري الهام في قصته « قوس قزح » ، فتمثال المرأة الإفريقية هو الرمز الرئيسي في « نساء عاشقات » . ويعود اليه لورنس في الفصل السابع وفي الفصل التاسع عشر . والتمثال لإمرأة افريقية بدائية في حالة وضع ويقول عنها بيركن : « إنها ثقافة خالصة في الإحساس ، ثقافة في الوعي الجسدي ، أقصى الوعي الجسدي حقا ، لا عقلية ، كلها شهوة » . ويرى لورنس أن التوافق ربما يعود إلى الحياة لو قبلنا قيم التجارب الجسدية الصرفة — تلك القيم التي نهت عنها المسيحية لمدة عشرين قرنا من الزمان .

وتفيض القصة بالحياة وتساعد على توسيع إدراكنا لماهية التجارب النفسية العميقة . وإذا لم يكن لورنس كاتبا مجددا كجيمس جويس مثلا ، إلا أنه يعتبر مجددا لأن قصصه تتميز باتجاهات وطرق مبتكرة ، والقصة في نظر لورنس

هى القصة التى تعطى رأيا خلاقا للحياة ويجب أن يكون لها فلسفة . ويقول فى كتابه « دراسات فى الأدب الأمريكى الكلاسيكى » :

« إن الوظيفة الرئيسية للفن هو أن يكون خلقيا . . . ولكنها أخلاق عاطفية وليست تعليمية . أخلاق تغير الدم بدلا من أن تغير العقل »(١).

وكيف يمكن لهذا الفن الخلاق أن يحقق هذا ؟ إن الحياة فى سيولة دائمة، ويحاول الأديب أن يمسك باللحظات الحية ، لا باللحظات العادية فى يوم عادى بل بالمواقف الحرجة واللحظات الحاسمة فى العلاقات الإنسانية . وإذا حاول بعد تسجيلها أن ينظمها ليبرز الدرس الخلقى . مات العمل الأدبى والدرس الخلقى معا . ويقول لورنس :

« فاذا حاولت أن تسمر أى شىء فى القصة فإما أن تقتل القصة ، أو تنهض القصة وتهرب بالمسمار »(٢) .

وهذه اللحظات الحيوية فى القصة هى البؤر فى أعمال لورنس ويتشبث بها لورنس ثم يصب فيها من روحه وهذا الانتظار للحظة الحاسمة هو مايطلق عليه هوايتهيد « الحدث » فى الزمان والمكان . ولهذا تبدو شخوصه وكأنها فى حالة إتزان قلق Unstable Equilibrium مع العالم الخارجى ولهذا يقول فى إحدى رسائله لإدوارد جارنيت : « لا تحاول البحث فى قصتى عن الأنا المستقرة القديمة للشخص . فهناك « أنا » أخرى » .

والمأساة عند لورنس هى حالة « الصراع الداخلى الذى يستعر بين شخصين يحب أحدهما الآخر . »(٣) وكثيراً ما يلجأ لورنس إلى الاستعانة بالرموز لكى يبين الصراع الديناميكى الذى يتولد فى لحظة حرجة ويظل محبوسا داخل

---

(١) Lawrence, D. H. : Studies in Classic American Literature, New York, 1923, p. 148.

(٢) Lawrence. D. H. : Morality and the Novel, Phoenix, p. 528.

(٣) رسائل لورنس : ص ٤٦٠ .

الفرد . ونرى هذه الحركة الديناميكية فى تمثال المرأة الأفريقية وفى المهرة التى يحاول جيرالد السيطرة عليها فى الفصل التاسع ويتحدث لورنس فى إحدى رسائله عن « عشيق الليدى تشاترلى » فيقول :

« نعم ، إن شلل سير كليفورد رمزى - فكل الفنون رمزية سواء أكان ذلك عن وعى أم لا . وعندما بدأت فى كتابة ليدى تشاترلى ، لم أكن بالطبع أعلم ما كنت أقوم به - فلم أقم بالكتابة رمزيا عن عمد . ولكن عندما انتهى الكتاب أدركت مغزى الرمز اللاشعورى . . . فالغـــابة بالطبع رمز لا شعورى - وربما كانت المناجم كذلك » (١) .

والعلاقات التى بين الشخوص فى القصة علاقات معقـدة ، فهناك رباط بين يورسولا وبيركين ، وبين جودرون وجيرالد ، وبين جودرون ولويرك ، وبين يورسولا وجودرون ، وبين بيركين وجيرالد . ويعتبر الفصل العشرون قمة لتطور العلاقة بين بيركين وجيرالد ويمثل رابطة الدم بينهما ، تلك الرابطة التى ظل بيركين يحن اليها حتى بعد زواجه من يورسولا . أما الفصل الثالث والعشرون فيمثل نقطه التلاقى بين بيركين ويورسولا . وفى رسالة لبرتراند رسل - وكان لورنس قد انتهى من كتابة « قوس قزح » يلقى لورنس ضوءا على قصته « نساء عاشقات » .

« لقد كنت أقرأ الغصن الذهبي لفريزر... وإنى مقتنع الآن بما كنت اومن به عندما كنت أبلغ من العمر عشرين عاما تقريبا وهو أنه يوجد مكان آخر للوعى الذى يحيا مستقلا فى داخلنا عن الوعى العقلى العادى الذى يعتمد على العين كمصدر له . وهناك وعى الدم بعلاقته الجنسية التي لها نفس العلاقة ، عند النظر ، للوعى العقلى . فالانسان يعيش ويعرف يجد كيانه فى الدم دون الرجوع إلى الأعصاب والعقل ، وهذا نصف واحد

(١) رسائل لورنس : ص ٨٣٢ .

من الحياة ينتمى إلى عالم الظلام الغامض . والمأساة فى حياتنا وحياتك هى أن الوعى العقلى والعصبى يفرض سيطرته على وعى الدم ، لقد استحوذ وعيك العقلى على إرادتك كلية ؛ وأصبحت إرادتك مشغولة بتدمير كيانك الدموى »

وهذه الكلمات تلخص لنا مضمون فلسفة لورنس فى « نساء عاشقات » . ولكى يعيد لورنس الإحساس والشعور إلى العالم الآلى الحديث ويجعل الإنسان يستجيب لهذه الفطرة النبيلة ، إضطر إلى تأكيد أهمية الغريزة الحيوية والتمادى فى تأكيدها مع التقليل من أهمية الوعى العقلى ، وعليه يظهر هجومه الواضح على جيرالد وهرميون وكل ما يمثلانه من توقف فى النمو العاطفى وضمور فى الإحساس التلقائى بالحياة . ويبدو بيركين فى بعض المواقف مثيراً للضحك والسخرية لقصور اللغة عن بسط وجهة نظره وشرح فلسفته الغرزية التى يؤمن بها .

ويقدم لنا لورنس طرازا جديداً فى شخصية جيرالد ، ذلك الإنسان العصرى الذى يحاول أن يسيطر على من حوله . وعن طريق الإيحاء الرمزى يقدمنا لورنس لهذا الصراع بين الآلية والإرادة الواعية وبين التلقائية الفطرية فى محاولة جيرالد للسيطرة على مهرته العربية . أن جيرالد يعلم جيداً أن فرسته لا بد أن تخضع لإرادته قبل أن يتمكن من السيطرة عليها ، ولكى يجعلها ترضخ لإرادته يحاول بطريقة قاسية أن يجعلها تتقبل العالم الميكانيكى الذى يرمز لورنس له بالقاطرة البخارية بصوتها المزعج ودخانها وبخارها . وتقاوم المهرة فى بادىء الأمر ولكنه ينجح فى سحق إرادتها وتسيل منها الدماء قبل أن تصبح جزءاً من عالمه الآلى . وتشاهد جودرون ويورسولا هذا الصراع بين الرجل والفرسة ويسجل لورنس رد فعل التجربة فى كليهما . فما يفعله جيرالد مع الفرسة فى ذلك الوقت يرمز إلى ما سيحدث لجودرون فيما بعد ، ويختلف رد فعل جودرون عن رد فعل يورسولا لهذا المنظر ، فتحس جودرون بألم لذيذ يسرى فى جسدها من جراء قسوة جيرالد وخشونته

وتعجب به فى قرارة نفسها ويستجيب وعيها الدموى لسيطرته وقسوته فهى ترى نفسها فى الفرسة الثائرة ولكن عقلها الواعى يثور على هذا الخضوع ، ويعود لورنس ليناقش هذه الفكرة مرة ثانية فى الفصل الثانى عشر وتوافق يورسولا على رأى بيركين الذى يرى أن لكل فرسة إرادتين ، تريد إحداهما أن تسلم للفارس أمرها والأخرى تدفعها إلى الجموح والانطلاق . وتسأل يورسولا : « ولماذا تريد الفرسة أن تسلم أمرها للفارس » ويجيبها بيركين : « هذا أعظم دافع للحب : الاستسلام للجنس الأسمى ». إن إحساس جيرالد بتفوق إرادة جودرون على إرادته هو الذى يدفعه إلى الانتقام من الفرسة هكذا ، فهو يعلم جيداً أنه لو سمح لإرادتها بالسيطرة عليه فسيكون فى ذلك قضاء على شخصيته وتحطيم لإرادته فى النهاية . وفعلا تتحطم إرادته فى النهاية لأنه كان قد استنفذ قواه فى عالم تحركه الإرادات المتنافرة .

وإذا كانت الخيول تلعب دوراً هاماً فى «قوس قزح» «ونساء عاشقات» فكذلك تلعب التماثيل دوراً آخر مماثلا . ففى الفصل السابع الذى عنوانه « طوطم » Totem يقدم إلينا لورنس تمثال المرأة الأفريقية ثم يعود إليه فى لحظة حرجة فى حياة بيركين فى الفصل التاسع عشر وعنوانه « القمر » وفى هذا الفصل يقارن لورنس بين الدفء العاطفى والإحساس الخالص اللاعقلى والغريزة الفطرية التى تتجسد فى تمثال المرأة الأفريقية الأسمر وبين برود الإحساس ونور العقل والمنطق وبرودة الثلج فى القطب الشمالى بتجريده فى لون الثلج الأبيض وهى الصفات التى تتجسد فى الشعوب الشمالية الشقراء والتى يمثلها جيرالد . ويجد بيركين نفسه فى مفترق طرق : هل يسلم نفسه ويرضخ للشمس الأفريقية الحارقة ويصبح أداة لا عقلية تستجيب للغرائز دون مقاومة ؟ أم يستسلم لبرودة القطب الشمالى ويدع العقل يسيطر على كيانه ويجمد غرائزه ؟ فالفناء يتم تحت شمس الصحراء الحارقة كما أنه يتم تحت جليد القطب البارد ، وكلاهما فناء ، ولكن أيهما أفضل ؟ وأدرك ، لأنه رجل

غربى، أن مصيره سيكون الموت فى هذا الصقيع المدمر ، ذلك الموت البارد . وأصابه الرعب ووجد طريقاً آخر :

« لقد كان هناك طريق آخر ، طريق الحرية . هناك طريق الولوج الفردوسى إلى الوجود الخالص الفريد ، وفيه يصبح لروح الفرد الأسبقية على الحب والرغبة فى الاتحاد . وهو أقوى من أى كرب عاطفى ، حالة جميلة من التفرد الحر الأبى تقبل الالتزام بصلتها الدائمة بالآخرين وترضخ مع الآخر لنير الحب ورباطه ، ولكنها لا تتخلى عن تفردها الذاتى الأبى حتى فى حبها واستسلامها » .

ويجب ألا نتهم لورنس بالشذوذ الجنسى ، فقد حاول فى هذه القصة وعلى الطريقة الكلاسيكية الأفلاطونية أن يثبت أن الوصل يجب أن يكون على كل المستويات وإذا كان لبيركين أن يصل إلى مستوى عال من الإحساس بالشمول فلا أقل من أن يحاول الإندماج مع العالم بأسره ممثلا فى يورسولا وجيرالد . ويقابل الفصل العشرون وعنوانه « المصارعون » [الالتحام بين بيركين وجيرالد] الفصل الثانى والعشرين وعنوانه « بين امرأة وأخرى » [وهو نزال بين هيرميون ويورسولا] . ويرى لورنس فى هذا الرباط الدموى نوعاً من الأخوة الصادقة أو Blutbruderschaft وتوحى الكلمة مرة أخرى بفلسفة الدم عند لورنس وكما يقول أحد النقاد : « لا بد أن تكون كنيسة كل فرد فى داخله ، وتصبح واجباته اليومية بمثابة طقوسه ، ودمه النابض بمثابة عشائه الربانى » . وفى نهاية حديثنا عن لورنس وفلسفته الغرزية لا يسعنا إلا أن نختتم البحث بعبارة من إليوت يقول فيها : « لابد أن يكون من الممكن أن نتذوق الأدب والشعر دون أن نؤمن بما يؤمن به الشاعر » .

ديفيد هربرت لورنس : المراجع

DAVID HERBERT LAWRENCE

1— Aldington, Richard : Portrait of a Genius But..., Heinemann, London, 1950.

2—Beal, Anthony : D. H. Lawrence, Writers and Critics, London 1961.

3—Hoffman, Frederick J. and Harry T. Moore : The Achievement of D. H. Lawrence, University of Oklahoma Press, 1953.

4 -Hough, Graham. The Dark Sun : A Study of D. H. Lawrence, Pelican, London, 1961.

5—Lawrence, D. H. : The Letters, ed. by Aldous Huxley, London ; Heinemann, 1932,

6—Leavis, F. R. : D, H. Lawrence : Novelist, New York, Knopf, 1956.

7—Moore, Harry T. : A. D. H. Lawrence Miscellany (Ed.) Heinemann, London, 1961.

8—Moore, Harry : The Intelligent Heart : The Story of D. H. Lawrence, New York : Farrar, Straus, & Young, 1954.

9—Schorer, Mark : "Fiction With a Great Burden, "Kenyon Review, XIV (Winter 1952), 162—168.

10—Spilka, Mark : The Love Ethic of D. H. Lawrence, Bloomington : University of Indiana Press, 1955.

11 -Tiverton, Father William : D. H. Lawrence and Human Existence, New York : Philosophical Library, 1951.

12—West, Anthony, : D. H. Lawrenc, London, Barker 1950.

الفصل السادس

شاعر تصوف
الدوس ليونارد هكسلي

١٨٩٤ - ١٩٦٣

الدوس هكسلى . .
ساخر تصوف

حياته :

يعتبر الدوس ليونارد هكسلى من الكتاب الصامتين الذين قلما يتحدثون عن أنفسهم ولهذا يجد الباحث صعوبة فى الحصول على مادة تعينه على التعرف على الجوانب العديدة لحياته الشخصية. ولهكسلى من سعة الاطلاع والقدرة على تشكيل أفكاره والحركة المستمرة مايجعل الباحث يجد فى كتبه كل مايبحث عنه وقد تعرض لإنتاجه الأدبى كثير من النقـــاد وكتبت عنه الصحف والمجلات لاسيما بعد نشره لقصته « عالم جديد شجاع » عام ١٩٣٢ وتنبأ فيها بما سيحدث فى المستقبل عندما ينجح العلم الحديث فى « تفريخ » الجنس البشرى ولكنه نشر فى عام ١٩٥٦ كتابه « زيارة ثانية للعالم الجديد الشجاع » وفيه استعرض ماقد تم فعلا من تنبؤاته السابقة وقارن بين كتابه وكتاب جورج أورويل « ١٩٨٤ » . وفى معظم الدراسـات التى ظهرت حتى الآن لحياته ومؤلفـــاته . لازالت صورة الدوس هكسلى كساخر تطغى على صورته كتصوف ولم تظهر دراسة وافيه شاملة تتبع تطوره الفكرى وتشرح أسباب اهتمامه بمستقبل البشرية وتحوله إلى التصوف . وفى هذا البحث سنحاول أن نثبت وجه الشبه الكبير بين هكسلى وأبطال قصصه كلها ، وستكون مفكرات أبطاله ويومياتهم فى قصصه بالإضافة إلى مقتطفات من كتب رحلاته مصدر المـادة التى ستعيننا على تفهم سيرته . ونأمل أن نعطى لشخصيته صوراً متتابعة ومن زوايا مختلفة ثم ندعها تتكلم بلسانها وتعبر عن كل جانب من جوانبها .

وفى هذه الدراسة لابد من أن نوفق بين البواعث والدوافع النفسية والتكوين الجسدى والمزاج الشخصى من جهة والإنتاج الأدبى من جهة

أخرى . فلن يفوتنا أن نرسم له صورة جسمانية من واقع قصصه ومقالاته ورسائله وكتب رحلاته ، وكان هكسلي دائماً يشعر بالهزال والتوعك وفقدان الشهية وكثيراً ماقاسى من ضعف بصره ومن الإمساك المزمن واضطرابات المعدة وأمراض الكبد والصفراء وتوفى على أثر إصابته بسرطان المعدة . وللمزاج الشخصي والتكوين الجسدى أثرهما فى الدوافع النفسية وبالتالى فى العمل الأدبى ويقول هكسلي : « كل فلسفة فى الحياة تبدأ بإحساس أو شعور عميق أو مزاج شخصي وتنتهى برأى » .

ولا بد للأديب من تغيير وجهة نظره على مر السنين وفى هذا يقول : « لقد حاولت أن أجبر نفسى على أن أكون تجسيداً لمبـدأ أو أن أصبح « نظاماً » يسير على قدمين ... ولكن الإنسان لا يصبح ثابتاً إلا إذا تحجر . . ولهذا أوثر أن أظل حراً وحياً وفى خطر على أن أصبح كالمومياء وفى أمان » .

ولا يستطيع الأديب أن يتخلص من مزاجه الشخصي أو تكوينه الجسدى إلا بشق الأنفس ، وهناك صراع دائم بين شخصية هكسلي الأديب وهكسلي كما هو . ويقول « يونج » « كل إنسان خلاق يعد إنسانا له شخصيتان أو خليطاً من المواهب المتناقضة . فهو إنسان له حياته الخاصة وفى الوقت نفسه « عملية » خلق غير ذاتية » ويقول هكسلي «إن كل فنان يسرد قصته إنما يسردها علينا بطريقته الخاصة وهذه الطريقة تحوى قصة أخرى متداخلة مع القصة الأولى ، قصة عن الفنان نفسه ، قصة إنسان موهوب وكيف يقتنص تجاربه من العالم حوله . والقصة الأولى تسرد نفسها عن عمد والقصة الثانية تسرد نفسها دون وعى من الفنان ، فهو لا يستطيع أن يتجنبها لأنها تعبر عن ذاته الخاصة ، تعبر عن مزاجه وتكوينه العاطفى الذى ولد به وعن شخصيته التى صقلها هو وكذلك الدوافع الكامنة التى تكونت من تفاعل مزاجه الشخصي وشخصيته التى صقلها والظروف المحيطة به » .

وإذا ضعف الجسد واشتد الطموح والذكاء فالطريق هو طريق الإنطواء والعزلة لاطريق المغامرات والعنف ، أو طريق التأمل والتعايش السلبى والتصوف لا طريق التهكم والسخرية أو الشهوات والغرائز . فالمفكر أو أو الأديب أولا وآخرا كائن حى. وصفة الإزدواج فى التفكير ظاهرة كل الظهور فى أعمال هكسلى فى الفترة الأولى فمنذ البدء شعر بقوة الشهوة إلى حد كبير واستمر لفترة طويلة أسيراً لشيطانه يحاول ما استطاع أن يظفر به وينتصر عليه .

ومايهمنا فى هذا البحث هو التحول العظيم فى حياته من السخرية والإحباط إلى التكامل فى الشخصية والجدية فى الكتابة والنقد والبناء والشعور بالمسئولية عن طريق الفلسة الهندية السلمية والتصوف. فى الفترة الأولى (١٩١٦ — ١٩٢٧) من حياته الأدبية الطويلة لم ينج من قلبه اللاذع أى شيء ولكنه سرعان ماوجد أن هذا الطريق طريق مسدود لايقود إلى الخير أو الخلاص أو اكتمال الشخصية .

وبدأت فترة الصراع النفسى العصيب تميز كتبه فى الفترة الثانية (١٩٢٨ — ١٩٣٤) حتى نصل إلى الفترة الثالثة والأخيرة (١٩٣٥ — ١٩٦٣) ونرى فيها التكامل والتصوف واضحين .

وولد هكسلى فى عائلة تبرز فيها أسماء لامعة فى الأدب والعلوم ونرى أثر ثقافته المتنوعة فى كتبه بشكل واضح ، فهو شقيق سير جوليان هكسلى العالم البيولوجى المعروف وكان والده الكاتب والمحرر ليونارد هكسلى أكبر أبناء توماس هنرى هكسلى ، ووالدته جوليا آرنولد ابنة توماس آرنولد أعظم ناظر مدرسة ومعلم فى القرن الماضى وهو شقيق الشاعر والناقد الفكتورى ماثيو آرنولد . وكانت عمته ، التى تولت تربيته بعد وفاة والدته ، هى مسز همفرى وارد القصصية الفكتورية. ومنذ نعومة أظفاره نشأ هكسلى فى جو علمى أدبى وكان مقدراً له أن يصبح إما أديباً أو عالماً .

ولقد كان هكسلى كاتباً مخصبا دائماً ونشر أكثر من خمسين كتابا فى الشعر والقصص والرحلات والنقد والتصوف وكان له شهرة دولية ولم يبلغ الثلاثين من عمره وترجمت معظم كتبه إلى كثير من اللغات . وقام برحلات عديدة فى أوروبا وأمريكا والهند وزار مصر مرتين . وفى هذه الرحلات احتك بثقافات وعادات وحضارات مختلفة وأصبح له سيطرة على مادته المتشعبة الغزيرة . وقد زج بنفسه فى كل عمل ذهنى علمى أدبى فلسفى دينى . وحين قدم على شاشة التليفزيون فى محطة الإذاعة البريطانية وصفه مقدم البرنامج بأنه الكاتب الذى له عقل كدائرة المعارف البريطانية . ويقول هكسلى ان هوايته فى السفر قراءة دائرة المعارف على ظهر الباخرة ، ويقول لنا أخوة سير جوليان إنه دائماً يطلب وضع أجزاء دائرة المعارف فى صندوقين ويحملهما معه أينما ذهب .

وولد هكسلى فى ٢٦ يوليو عام ١٨٩٤ وتلقى تعليمه الأولى فى مدرسة إبتدائية وبعدها فى « ايتون » الذى ذهب إليها أثر حصوله على منحة فى عام ١٩٠٨ . وكان أمله أن يصبح طبيباً ، ولما كان على وشك التخصص فى علم الأحياء أصيب بمرض فى عينيه وبعد بضعة شهور فقد بصره تماماً . وبدأ فى تعلم قراءة الكتب والنوتة الموسيقية بطريقة « بريل » وبدأ فى استعمال الآلة الكاتبة . ولما كان عمره ثمانية عشر عاما انتهى من كتابة قصة على الآلة الكاتبة ولما استرد بصره قليلا كان مخطوطها قد ضاع .

وبعد عامين شفيت إحدى عينيه قليلا وعندما استطاع القراءة بمساعدة عدسة مكبرة ذهب إلى جامعة أكسفورد حيث درس الأدب واللغة عندما أصبحت دراسة العلوم أمراً مستحيلا نظراً اضعف بصره . وتخرج فى عام ١٩١٥ وقضى فترة الحرب العالمية الأولى فى أعمال متعددة كقطع الأشجار والعمل فى مكتب حكومى والتدريس . وفى عام ١٩١٩ تزوج ماريانيز وكانت بلجيكية الأصل حضرت لإنجلترا أثناء الحرب كلاجئة . ثم عمل عضواً فى هيئة

تحرير مجلة « اثينا يوم » تحت رئاسة جون ميلدتون مورى . وفى هذه الفترة كتب جزءاً كبيرا من الأدب الصحفى لكثير من المجلات .

وعندما تمكن من اقتصاد بعض المال نزح إلى إيطاليا مع زوجته وابنه حيث قضى معظم وقته فيما بين عام ١٩٢٣ وعام ١٩٣٠ . وفى إيطاليا كرس وقته للكتابة . وفيما بين عام ١٩٢٥ وعام ١٩٢٦ قضى وزوجته وقتاً طويلا فى الهند وعند عودتهما اتصلا بفريدا ود . ﻫ . لورنس . ومنذ ذلك الوقت وحتى وفاة د . ﻫ . لورنس عام ١٩٣٠ كان هكسلى وزوجته مع لورنس فى إيطاليا وفرنسا .

وفى عام ١٩٣٠ اشترى منزلا صغيراً فى جنوب فرنسا وأصبح ملاذاً لهم طالما كانوا خارج إنجلترا . وفى عام ١٩٣٤ ذهب إلى أمريكا الوسطى والولايات المتحدة وبعد ثلاث سنوات عاد إلى أمريكا . وهناك علم بطريقة تعيد الإبصار للعين ابتكرها الدكتور « بيتس » ، وبعد فترة تدريب على يدى خبراء فى هذه الطريقه بدأ التحسن الواضح فى قوة الأبصار وبدأ الأمل يحيا فى نفسه (أنظر كتابه « فن الإبصار ») وفى كاليفورنيا ساعد فى التحضير لكتاب عن مدام كورى ولفيلم سينمائى عن قصة لجين أوستن .

ولنقرأ ما كتبه هكسلى فى عام ١٩٥٠ فى معرض حديثه عن أهم تجربة مر بها فى حياته : « إن أهم حدث فى حياتى هو ، بدون نزاع ، بداية ضعف بصرى . وكان لهذه التجربة أثرها فى عزلى أيام شبابى واضطرنى ضعف بصرى أن أعيش معتمداً إلى حد كبير على أفكارى الذاتية محصوراً فى نطاق تجاربى الشخصية . وفى الشهور الماضية وعن طريق توجيه القوى الواعية فى الإنسان تمكن الخبراء من علاج هذه العاهة . وقد أثبتت لى هذه الطريقة أنه يمكن للانسان من أن يسيطر على ظروفه بدلا من أن يصبح عبداً لها . »

« ومشكلة الحرية بالمعنى السيكولوجى ، لا بالمعنى السياسى ، هى مشكلة

فنيـة . فلا يكفى أن يرغب الإنسان فى أن يكون سيداً . فالالمام الصحيح بالوسائل التى تمكنه من السيطرة على ما يريد لها ضرورتها القصوى .

ومن مجال إنسانى واحد محدد يوحى بالعجز زودنا الدكتور « بيتس » بهذه المعلومات . وقد تطورت طرق وأساليب عديدة فى مجالات أخرى للسيطرة على ظروف قاسية ، ويمكن لأى شخص أن يستفيد منها إذا أراد. وكل الأساليب ثانوية على كل حال وتدور حول فن واحد رئيسى . وهـذا الفن الرئيسى الذى يعلمنا الحصول على الخلاص من العجز الإنسانى الذى يدفعنا إلى الإثرة وحب النفس كثيراً ما كتب عنه ووصفه المتصوفون فى كل العصور . وإنى أجـــد نفسى الآن معنياً بمشكلة الخلاص الفردى السيكولوجى . »

من هذه اللمحة القصيرة عن حياة الدوس هكسلى نرى أن أهم تجربة مر بها فى حياته هى فقده لبصره لمدةعام ونصف عام وضعف بصره المستمر وقد ساعدته هذه التجربة على التأمل والعزلة وإمعان الفكر فكان يمضى الأيام الكثيرة وحيداً فىحجرة الظلمة. وتظهر نتائج الإستبطان بوضوح فى كتبه التى لا تخلو من نغمة حزينةوتحسر وحقد على ما كان يطلق عليهم « قطيع الذئاب » . وقد دفعه ظلام الدنيا من حوله إلى أمعان التفكير فيما حوله والإنعكاف على ذاته متفحصاً . ويقول « لقد كنت أشعر دائماً بألم وإجهاد، الإجهاد الذهنى والجسمانى اللذين يجلبهما ألم العين ومع ذلك كنت أحمد الله على اننى أرى بهذه الصورة . » وإن كان ضعف بصره قد خلف فى نفسه جرحاً عميقاً إلا أنه تغلب على هذا العجز . «فالإيمان الصادق ، » كما يقول « يجعل الإنسان يحرك الجبال ، أما الايمان السلبى فيمنعه من رفع عود من القش . » ويظهر فى قصائده الاولى دقة الوصف الحسى الذى يعتمد على الأصوات واللمس والشم دون حاسة البصر .

ويرمز هسكلى إلى هذه التجربة فى جميع قصصه بلا إستثناء ، فأبطاله

يقاسون من عاهات مماثلة وأعمارهم تتزايد على مر السنين لكى تقابل سن هكسلى أثناء كتابه القصة ، وجميعهم من خريجى جامعة أكسفورد وكلهم طوال القامة مثله (يعتبر هكسلى أطول كاتب فى القرن العشرين) ومن النوع الانطوائى الخجول ولم يلتحق واحد منهم بالخدمة العسكرية .

فى أول مجموعة قصص قصيرة له لا يلمع بطل القصة الاولى فى الرياضة ولم يكن بطلا بل كان مسالما ورفض التطوع فى الجيش .

وبطل القصة الثانية «جاى» كان أحد بابسيقان هزيلة وفقد زميله «جورج» إحدى ساقيه . وفى قصته (تلك الاوراق الذابلة) كان شيليفر مصاباً بجرح عميق فى ركبته جعله غير لائق للخدمة العسكرية وفى شعره يعتمد على حواسه ما عدا حاسة البصر . وفى (تقابل الالحان) كان بطل القصة فيليب كوارلز أعرجا يحب العزلة والتأمل . حتى فى (عالم جديد شجاع) نلاحظ أن برنارد ماركس يقاسى من شعور بالنقص والخجل لأن نسبة الكحول فى مجرى دمه أثناء عملية التفريخ ، زادت عن النسبة المقررة . ونصل إلى «ضرير فى غزه» ويظهر لنا هكسلى بنفسه فى شخصية «انتونى بيفز» وهو يتحدث مع طبيب :

— «هل تقاسى كثيراً من الإمساك ؟»

— «لا» أجاب انتونى وهو يبتسم . . . «ليس كثيراً . »

— «تعنى ليس بشدة» قال الطبيب . «هل عندك أكزيما ؟»

— «من آن لآخر . »

— «وقشور فى فروة الرأس. وهز الدكتور ميلر رأسه وكأنه يجيب على سؤاله . «ويصيبك الصداع ، أليس كذلك ؟»

وكان على انتونى أن يعترف بهذا .

— «بالطبع تصلب فى الرقبة وإصابات باللومباجو . أعرف ذلك . أعرف ذلك . وبعد بضع سنوات ستصاب بعرق النسا أو تصلب الشرايين» .

سكت الطبيب لبرهة ونظر متفحصا في وجهه . «تمام ، هذا الوجه الشاحب» . وهز رأسه . « وإحساسك بالسخرية والشك . أنت سلبي حقاً . كل ماتفكر فيه سلبي . » وضحك أنتونى . ولكنه ضحك لكى يخفى شعوره بعدم الارتياح — « لاتظن أنى ألقى اللوم عليك بأى حال من الأحوال . » ومد الطبيب يده وربت بها على كتف أنتونى بعطف . « فكلنا ما نحن عليه . وعندما نرغب فى تغيير أنفسنا إلى ما يجب علينا أن نكون ، فليس الأمر سهلا . لا ، إن الأمر ليس سهلا يا انتونى بيفز . وكيف تستطيع التفكير إلا بطريقة سلبية وعندك تسمم مزمن فى الإمعاء . لقد ظل معك منذ ولادتك، على ما أعتقد . لقد ورثته . وفى نفس الوقت هذا الإنحناء . تلقى بنفسك هكذا على حصانك ، إن هذا لفظيع . تضغط هكذا على عمودك الفقرى ... يكاد الإنسان يسمع صوت الفقرات وهى تسحق بعضها البعض . وعندما يكون العمود الفقرى على هذه الحالة ، ماذا يحدث لباقى الآلة ؟ إن التفكير فى هذا الأمر مخيف » .

وفى قصته « لابد للزمن من وقفه » فقد « سباستيان » إحدى ذراعيه . ولا يقتصر التشابه عند هذا الحد بل يتعداه إلى أمراض أخرى تصاب بها أبطال قصصه كالمرارة والإمساك وتقوس الظهر واضطرابات المعدة وطول النظر أو قصره ولاتخلو قصه من قصصه من الإشارة إلى هذه الأمراض ومايتنتج عنها من أمراض نفسية وهذا هو منهاج هكسلى فى دراساته فهو دائماً يشير إلى العلاقة الوثيقة بين الجسم والعقل : بين المرض ونظره الإنسان إلى الكون من حوله .

وكنتيجة لضعف البصر وعدم القدرة على الاختلاط بالآخرين كان هكسلى يقاسى من خجل شديد وأصبح يعيش فى عالمه الذهنى الخاص به ويقول « نحن دائماً نخضع لما نعمل فيه ولأن أخضع للتأمل الذهنى خيراً لى من الخضوع للعواطف ، ولأن استعمل روحي فى المعرفة أفضل من استعمالها في

الإحساس . ، وكان احساسه بضرورة إظهار عواطفه للناس كتعريض جسده عاريا لهم . ويظهر عدم ميله للتعرية النفسية والعاطفية فى قصصه الأولى مثل «أنتيك هاى» و «كروم يلو» . وفى خطاب لأحد محررى المجلات الأدبية فى أمريكا كتب يقول : « إنى لا أجد غضاضة فى التحدث بسخرية عندما أكتب عن أشخاص آخرين وخاصة الشخوص الخيالية فى قصصى . أما فيما يختص بى فإنى لا أحتمل إلا التكتم » .

ويقول هكسلى ان السبب فى أعراضه عن الحفلات والسهرات والاجتماعات هو أنه لايلمع فيها ولا يتألق ، ولكن صديقه « أوزبرت سيتويل » يخالفه هذا الرأى : « كان فى ذلك الوقت يبلغ العام الثالث والعشرين من عمره ولو أنه كان أحياناً يؤثر الصمت لفترات طويلة . وكان ضليعا فى النظريات العلمية الحديثة والسياسية والفن والأدب وعلم النفس ، وكان أهلا لأن يعالج الأفكار ويلعب بها ... وكم كنت أتمتع بصحبته ، ولكنه سرعان يؤثر الصمت ويشرد فى نوبة من التأمل العميق » .

وهكذا يرسم هكسلى شخوصه فى قصصه : شخوص تؤثر العزلة والصمت والتأمل والقراءة واللعب بالأفكار والكلمات وتسجيلها وفحصها ، شخوص لا تنفعل ولا تؤثر فيها العواطف الإنسانية الدافئة كالحب والشفقة والعطف ولكنهم كهكسلى ذهنيون يعيشون فى عالمهم الخاص بهم .

٢ — اليوميات :

ولنتساءل ، إذا كان الأديب خجولا منطويا ولا يريد الافصاح عن دخيلة نفسه فان أفضل وسيلة للتعبير عن ذاته هى « الجورنال » أو اليوميات أو الاعترافات . ونلاحظ شيئا هاما فى جميع قصص هكسلى ، وهو أن كل شخوصه الرئيسية سواء فى القصص القصيرة أو فى القصص الطويلة تحتفظ بيوميات . وربما لا نكون مبالغين إذا قلنا أن أروع ما كتبه هى تلك

الأجزاء فى قصصه التى يعبر فيها البطل عن إحساساته العميقة وآرائه وفلسفته فى الحياة وشعوره الصادر من تجاربه الذاتية واحتكاكه بالآخرين . كما يناقش فيها البطل ، ومعظم أبطاله من الأدباء ، مشاكل نقدية ويستعرض أساليب مختلفة فى تكنتك كتابة القصة .

ولدينا فى قصصه تلك الفصول الرائعة فى « ضرير فى غزة » وهى مقتطفات طويلة من يوميات أنتونى بيفز . ومفكرة فيليب كوارلز فى « تقابل الألحان » ويوميات شيليفر فى « تلك الأوراق الذابلة » التى تكون فى مجموعها ثلث القصة ، وكذلك ما أسماه سباستيان فى « لا بد للزمن من وقفه » بملاحظات عابرة . وبالإضافة إلى هـــذه اليوميات فهناك عدد كبير من المذكرات و « الأفكار » فى قصصه القصيرة .

وفى هذه اليوميات يكتب أبطال هكسلى عن إحساساتهم بعمق وفهم وإدراك ، ولا نجد فى أسلوبها تلك السخرية التى تتصف بها قصصه لأنها تعبير صادق عن نفسه وعن فلسفته فى الحياة . وكان هكسلى يسجل عادة هذه الملاحظات فى يوميات ولكنه لم يسجلها بانتظام ومن المؤكد أنه كان يستعين بما يسجله فيها عند كتابه قصصه ومقالاته . ولا بد أن ننظر إلى هذه الأجزاء التى تحتوى على يومياته نظرة خاصة ويجب معالجتها بطريقة مستقلة . وما يسجله هكسلى عادة فى هذه اليوميات هو ما يعن له من أفكار عابرة أو اهتماماته الوقتية بشىء ما . ومعظم ما فيها من مادة يدور حول موضوع واحد بالرغم من التباين والاختلاف فيها فهى تدور حول موضوع وحدة الكون ومحاولة التأمل فى النفس بقصد اكتشاف جوهرها . ويميزها طريقة السؤال والجواب وخاصة فى « ضرير فى غزة » وفى « لا بد للزمن من وقفة » وكأن هكسلى يستجوب نفسه أو يحقق معها .

وفى قصتيه « كروم يلو » و « آنتيك هاى » لا يستعمل هكسلى طريقة اليوميات ولكنه يقطع السرد القصصى ويقص علينا قصة أخرى قصيرة

يضمنها النص الأصلي . ونجد قصة « القزم » فى (كروم يلو) ويظهر فيها بوضوح شعور هكسلي بالخجل والعزلة وخوفه من « قطيع الذئاب » والعمالقة أو « الخراف الناطحة » . ومن السخرية الظاهرة اسم القزم نفسه فهو يدعى « هرقل » ولكنه ، لأنه قزم ، محروم من ممارسة نشاط العمالقة . وفى « أنتيك هاى » يحل إنسان مشوه محل القزم ونجد مسرحية قصيرة من فصل واحد فى القصة والإنسان المشوه يريد أن يحب ، يريد أن يمارس نشاط أقرانه ومعاصريه . ويمد المشوه يده إلى أعلى ويتسلق كرسيا محاولا الوصول إلى مثله الأعلى ولكنه يسقط فى بالوعة مياه قذرة قبل أن تصل أطراف أصابعه إلى ما يبتغى . وشعور كل من القزم والمشوه يمثل لناشعور هكسلى فى أيام شبابه عندما كان يقاسى من الاحباط وضعف البصر والخجل .

ولكن هكسلى سرعان ما يتحول من التحسر على نفسه والتقوقع إلى الهجوم . والهجوم فى علم النفس وسيلة من وسائل الدفاع عند الاحباط . فالقزم له عقل جبار ويستطيع أن يتفوق به على العمالقة . ويبدأ هكسلى فى اتخاذ موقف إيجابى من العمالقة فيتهكم ويسخر منهم ويبدأ أبطال قصصه الذين يدونون مذكراتهم فى التكشف لنا ويصبحون عقلاء فى عالم غاص بالمجانين ، عمالقة ذهنيون فى عالم يعج بالأقزام الجهلة ، رواقيون فى عالم الشهوات واللذات .

وأهم هذه اليوميات يوميات أنتونى فى « ضرير فى غزة » وأول ما نقرأ فيها :

« كلمات سبع تلخص لنا كل ترجمة ذاتية . « انى أرى الأفضل واستصوبه . ولكنى أتبع الأردأ . » ومثل أترابى فى الإنسانية . أعرف ما يجب على أن أفعله ولكنى أستمر فى عمل ما يجب على أن أتجنبه » .

وآخر ما كتب فيها هو تسجيله لتجربة صوفية مر بها وانتهى على أثرها

ذلك الشعور الكئيب بعجز الإنسان عن إكمال شخصيته وإنقاذها من براثن الازدواج .

وبعد « ضرير فى غزة » نجد أن تأملات سباستيان فى « لا بد للزمن من وقفة » يميزها الطابع الصوفى والغموض والخاتمة ، كما يقول هكسلى ، هى مقتطفات من يوميات بطل القصة يصحبها تعليق عنها . والحقيقة هى أن هذه التأملات نشرت قبل ظهور القصة كمقالات متفرقة فى أعداد مختلفة من مجلة « فلسفة الفيدا والعالم الغربى » وهى مجلة صوفية يغلب عليها الطابع الهندى وتصدرها « جمعية الفيدا » فى جنوب كاليفورنيا وكان هكسلى أحد أعضاء هيئة تحريرها .

وأبرز ما فى هذه اليوميات . رغم نجاح هكسلى فى الحبكة القصصية وفى دراسة المشكلة الفلسفية والنقدية والاجتماعية ، فشله فى حل مشكلته الخاصة ، تلك المشكلة التى ألقت ظلالا من الكآبة على قسمات وجوه أبطاله وكشفت عن أفكاره الذاتية التى ضمنها مذكرات أبطاله والتى تبدو أقرب ما يكون إلى ما يسمى بأدب الاعترافات . والغريب أن معظمها لا يحمل أسماء أو تواريخ أو وقائع ولا تتضمن إلا سلسلة من الملاحظات العابرة والتأملات فضلا عن بعض الحكم وأبيات من الشعر ، غالباً من شكسبير ، وتعليق مستفيض عليها . ونلاحظ أن المذكرات مكتوبة بطريقة لا أثر فيها للترابط أو التنسيق أو الترتيب الزمنى ، فقد جاءت له فى شكل شذرات متنافرة تبدو - لأول وهلة - كأنه ليس هناك خيط واحد يربطها أو يؤلف بينها . ومعظم الجمل مبتورة توحى بأن كاتبها لا يريد أن يظهر الحقيقة كلها ، أو ربما لأنها تعبر عن تجربة صوفية لا يمكن الإفصاح عنها تماما ، ففيها يكثر التلميح والإشارة والرمز . وإذا كان أسلوب قصصه سهلا ميسوراً فلابد لنا من وقفة عند بعض عبارات مذكرات أبطاله فهى تخضع للعديد من التفسيرات والتأويلات شأنها فى ذلك شأن كتابات المتصوفين .

فنى « تلك الأوراق الذابلة » يقول شيليفر فى مذكراته عن خطاب أرسله لسيدة : « لقد كانت رسالة موجهة إلى الله وليس إلى سيدة ، خطاب شرح واعتذار موجه للعالم . » وفى « ضرير فى غزة » يكتب أنتونى .

« هذه اليوميات خطوة أولى . معرفة النفس خطوة ضرورية مبدأية لتغيير النفس . إن ما يقلقنى هو اللامبالاة . فأنا لا أعبأ بالناس . أو بالأحرى . لا أريدهم . فانى أتجنب بحرص كل المناسبات التى تجعلنى أهتم بهم . جزء ضرورى من العلاج أن تقبل كل المناسبات المزعجة ما استطعت، أن تتخلى عن طريقك لتخلقها . »

وتزخر اليوميات بالعديد من زوايا شخصيته وباللمسات والإشارات التى يمكن أن ترشدنا إلى جوانب مجهولة أو تقودنا إلى ممر ننفذ منه إلى فهم حقيقته التى استطاع أن يصل إليها بعد جهد شاق. ولا يقتصر اهتمامنا بقصصه لاحتوائها على هذه الأشتات من شخصيته بل يتعداها إلى كتب رحلاته ، فكتابه « بيلاط المازح » له عنوان آخر هو « مدونة رحلة » ، ويصف كتابه « على الطريق » بأنه « مذكرات ومقالات سائح » ، وكتابه « فيما وراء خليج المكسيك» على أنه «يوميات رحالة»، وسنعالج كتب رحلاته على أنها وسيلة للهروب من الواقع أو محاولة للسعى المتواصل وراء هدف .

٣ — السفر والهروب

« وإذا كانت الحال هكذا ، فما السبيل ؟ يجب على كل شخص عاقل أن يحاول بقدر ما استطاع أن يهرب . . . ولكن إلى أين ؟ إلى الفكر المجرد والحياة الذاتية ، أو « وهذا هو القرار الذى وصل إليه فيلسوفنا فى أواخر حياته » إلى التأمل صادق فى الذات العلية » .

مباحث ومتنوعات سنة ١٩٥٠

هذا هو ما كتبه ألدوس هكسلى فى عام ١٩٥٠ فى معرض دراسته عن

الفيلسوف الفرنسى (مين دى بيران) ١٧٦٦ — ١٨٢٤ الذى اعتنق فى بدء حياته الفلسفية المذهب الحسى ثم نبذه إلى المذهب العقلى وأخيراً ترك المذهبين واتجه للتصوف ، ويخيل إلينا أن هكسلى كان يكتب عن نفسه أو يلخص لنا تطوره الروحى . فقد طوف هكسلى بأرجاء عديدة من العالم كما بحث داخل نفسه ذاتها وعاد من طوافه فى العالمين شخصا مختلفا تماما عن الرحالة الخجول الذى قابلناه فى أول كتاب رحلات له وفى هذه الفترة اتخذ هكسلى لنفسه أقنعة عديدة وانتحل شخصيات كثيرة متلونة متقلبة يمكن حصرها على التوالى فى شخصية « المتسائل الحائر » ثم « عابد ملذات الحياة » ثم « طالب الخلاص » وأخيراً شخصية « المتصوف » .

ولدينا فى كتب رحلاته تسجيل متصل لما اعترى شخصيته من تغير وتطور ، فلقد كان السفر عنده بمثابة سعى متواصل للوصول إلى شيء لا يدرى كنهه ، فعاش فى أوربا وخاصة فى فرنسا وإيطاليا فيما بين عام ١٩٢٣ وعام ١٩٣٠ وقام فى هذه الفترة بزيارات لهولاندا وبلجيكا وضمن حصيلة بحارية فى كتابه « على الطريق » ١٩٢٥ ، وزار الهند مع زوجته فيما بين عامى ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ونجد مدونة هذه الرحلة فى كتابه « بيلاط المازح » ١٩٢٦ .

وفى عام ١٩٣٤ سافر إلى أمريكا الوسطى والولايات المتحدة ونشر كتابه « فيما وراء خليج المكسيك » ١٩٣٤ . ثم قام برحلة إلى البرازيل فى عام ١٩٥٨ وهو « يعمل الآن فى قصة شبيهة بقصته « عالم جديد شجاع » وفيها يبين كيف يحاول راجا هندى مع رئيس وزراء من الغرب أن يبنى مجتمعاً إنسانيا على جزيرة وهمية بين سيلان وسومطرة » . وكان هذا الكتاب هو آخر قصة له وأطلق عليها « الطبيعة » وظهر عام ١٩٦٢ .

والرحلة بالنسبة لهكسلى رمز للشخص القلق الضجر ، وليس السفر رذيلة جسدية كما يدعى بل رذيلة ذهنية ويعلل كثرة سفره وترحاله بقوله « نحن نقرأ ونسافر كثيراً لا لتوسيع مداركنا ونغذى عقولنا ، ولكن لكى

ننساها بسهولة ، فنحن نحب القراءة والسفر لأنهما من أجمل ما يعوضنا عن التفكير » . ونتساءل : عن التفكير فى أى شىء ؟ عن التفكير فى الضجر والعزلة والكآبة . فكتابه « على الطريق » سجل لرحالة وباحث فى وقت واحد . ويظهر فى هذا الكتاب ميله إلى طلب العلم والمعرفة والحقيقة ولكنه لم يجد ما كان يبحث عنه فى أوربا فاتجه إلى الشرق بروحانياته ، اتجه إلى الهند وبورما والملايو ثم إلى اليابان وأمريكا فى كتابه « بيلاط المازح » . وفى الشرق لم يجد إلا إجابة سطحية عن سؤال بيلاط « ما هى الحقيقة » ، لأن الحقيقة التى وصل إليها لم تكن كافية . فالروحانيات سائدة فى الشرق . ويقول هكسلى « لو كنت مليونيرا هنديا لتركت ثروتى لتمويل بعثة لنشر الإلحاد » . والفلسفة الهندية التى تقول إن هذا العالم وهم وأن مهمة الإنسان فى الحيـــاة هى الإفلات من عجلة تناسخ الأرواح والتجسيد ليصل إلى النيرفانا أو الفناء ، وأن الروح هى كل شىء وأن أسمى القيم هى القيم الروحية لم تستول على تفكيره فى ذلك الوقت . أما بالنسبة لمادية الغرب والانحلال الخلقى والاجتماعى فيه ، فهذه الفلسفة هى الأخرى لم ترق له . وهكذا يرجع من طوافه بالشرق أكثر تعاسة ، ويلخص انطباعاته فيما يلى :

أولا : لقد اكتسبت اعتقادين هامين جديدين . لا بد للعالم من أن يحتوى على عديد من الأنواع . وأن القيم الروحية المتفق عليها صحيحة ويجب التمسك بها .

ثانياً : إذا كان السفر يكسبنا اعتقادا بالتنوع فهو يكسبنا اعتقاداً قويا مماثلا بوحدة البشرية . فهناك تنوع لا نهاية له فى الأديان وفى القوانين الخلقيـة ، ولكل منها الحق فى أن يمضى فى طريقة . ولكن الأساس فى التنوع واحد .

ثالثاً — إن الناس ، مهما اختلفت معتقداتهم أو عاداتهم أو طرق

حياتهم ، لديهم إحساس بالقيم . والقيم بشكل عام واحدة فى كل مكان وفى كل أنواع المجتمعات لأن شعورنا بها بديهى .

وفى كتابه « فيما وراء خليج المكسيك » تبدأ أفكاره فى التبلور والنضوج وتتخذ لنفسها طريقا خاصا يختلف اختلافا كبيراً عما ألفناه من الساخر الضجر .

ومعظم آرائه فى قصته « ضرير فى غزة » ١٩٣٦ مستوحاه من تجاربه فى كتابه « فيما وراء خليج المكسيك » .

والسفر أو الطواف قد يعنى الهروب أو الفرار . أليس الأدب والتخيل والشعر نوعاً من الهروب ؟ ، هروب من المتغير إلى الأزلى ، من الزمان إلى اللازمان ، من المكان إلى اللامكان ، من عالم الواقع إلى عالم المثل ، من التعدد إلى الوحدة ، من الفوضى إلى النظام ومن المحدود إلى اللامحدود . والسؤال الذى يلح علينا دائماً هو : مم نهرب وإلى أين المفر ؟ وهنا يقدم لنا هكسلى فى أعماله مجتمعة صورة دقيقة للتطور الذى طرأ على أفكاره . ففى بادىء الأمر قد يجد الضجر الذى يقاسى من الإحباط حريته وجميل أن يكون الإنسان حراً طليقاً . ولكن هكسلى يقول « ولكنى اعترف أننى أحياناً أتحسر لأننى لم أقيد نفسى بالسلاسل ولكن الإنسان لا يستطيع أن يكون نقيضين فى وقت واحد » . ولهذا يقول بريان لانتونى (هكسلى) فى « ضرير فى غزة » : « إذا أردت أن تكون حراً فيجب أن تكون سجيناً فهذا هو شرط من شروط الحرية — الحرية الحقيقية » .

ويعبر هكسلى عن الهروب بطرق مختلفة فى قصائده الأولى ، إما كالسمكة فى أعماق البحار فى عالم مظلم غريب ، أو كراهب فى مكان ناء ، أو الهروب إلى داخل النفس عن طريق الإستبطان والانطواء أو إلى أعلى عن طريق التسامى . ولكن واحسرتاه فالنفس راغبة ولكن الجسد ضعيف .

فالسفر والهروب صنوان ، السفر هروب من المكان والفرار عن

طريق الفكر هروب من الزمان والهروب فى كلتا الحالتين هروب من النفس ذاتها وإنما يسافر الإنسان فإنه يستصحب نفسه معه، وإذا تمكن من نسيانها لفترات قصيرة فهو يصحو ليجدها . ويعبر هكسلى عن الهروب من المكان فى كتب رحلاته ، وعن الهروب من الزمان فى مذكرات ويوميات أبطاله فى قصصه . وتعطيه مذكرات السائح الشعور بالحركة والتنقل والعمل وتعينه يوميات أبطاله على نسيان التفكير فيما حوله وعلى التعبير عما يجيش فى صدره من انفعالات وما يدور فى عقله من أفكار وهى بمثابة صمام الأمن لنفسه الحزينة الثائرة . وهنا نسأل : هل كان هكسلى يكتب عن نفسه عندما قال عن لورنس .

« لقد كان إحساس لورنس بالعزلة هو الذى دفعه للتجول حول الأرض وكانت رحلاته هروبا وتنقيباً فى آن واحد :

« كان يبحث عن مجتمع يستطيع أن ينتمى إليه . عن عالم لا يكون الزمان فيه ذاتياً ولا تكون فيه المعرفة الواعية قد أفسدت الحياة ، تنقيب وفى الوقت ذاته ، هروب من الشقاء والشرور فى المجتمع الذى ولد فيه ، ذلك المجتمع الذى كان يشعر تجاهه بالمسئولية رغم إحساسه العميق بضرورة انفصال الفنان عنه ، ولكن بحثه كان غير مثمر كما كان هروبه لا طائل تحته ؛ وفى حالة من اليأس ألقى بنفسه فى أعماق اللغز المحيط به ، إلى الليل الأسود لتلك الغيرية التى تعتبر التجربة الجنسية جوهرها ورمزها . ولقد أدى انعزال لورنس للنفس إلى طلبه العزلة جسدياً عن البشرية ولقد كان لهذه العزلة الجسدية رد فعل فى أفكاره » .

يبدو وكأنها حالة واحدة مع فارق بسيط . فلقد ألقى لورنس بنفسه فى ظلام التجربة الجنسية ليصل إلى غايته وألقى هكسلى بنفسه فى أحضان التجربة الصوفية التى جوهرها الشعور بوحدة الكون . كان لورنس يبحث عن آلهة الظلام إلى ما دون المستوى الإنسانى ، إلى الغريزة ، وكان هكسلى

يبحث عن آلهة النور إلى ما فوق المستوى الإنسانى ، إلى الروح عن طريق الحدس . فطريق الأول ارتداد إلى الحياة الغرزية ، وطريق الثانى تسامى إلى الاكتمال الروحى ، وقد أشار هكسلى إلى هذه الرحلة الشاقة مبكراً فى كتابه « دراسات قيمة » عام ١٩٢٧ :

« إن مثلنا الأعلى يقع على مماس دائرة . ويحاول الإنسان جاهداً أن يصل إليه ولكن قوة الجذب فى العالم الذى نعيش فيه تحول دون ذلك . ومن المستحيل على الإنسان أن يتحرك فى تجاه هذا المماس ليصل إلى غايته المنشودة والمحصلة الناتجة من رغبته الدافعة المماسية والقوى التى تؤثر عليه ترسم لنا الطريق الحقيقى لحياته الزمنية » .

ويتضح التشبيه إذا فرضنا أن الكرة الأرضية تسير فى خط مستقيم فى الفضاء إذا تركت حرة الإرادة . ولكنها توجد بجوار الشمس ولهذا تتخذ لنفسها مداراً بيضاوياً . فإذا ما فقدت الشمس فجأة قوة جاذبيتها فستنطلق الأرض فى الفضاء فى خط مستقيم مماسى للمنحنى الذى كانت تسير فيه وهى تحت تأثير جاذبية الشمس . وليست الأرض جسما عاقلا وإلا لاستطعنا أن نقول إنها تحاول أن تسير فى خط مستقيم ، وطريقها الحالى هو المحصلة الناتجة من رغبتها المماسية وقوة جذب الشمس لها . ويقصد هكسلى أن الإنسان يريد دائماً أن يتسامى وأن تشف روحه ولكنها مقيدة بحبل سرى إلى الجسد الذى يجذبها إليه فالنفس راغبة ووثابة ولكن الجسد ضعيف . فالهروب إذن بمعناه الروحى هروب من الجسد وهو غرزى فى الإنسان وفى الترحال والسفر استطاع هكسلى أن يجد نفسه وينساها . ونقرأ فى قصته « تلك الأوراق الذابلة » من مذكرات شيليفر :

« الهروب من المكان . . ليس هروبا بمعنى الكلمة والهروب من الزمان ليس كافياً . والهروب إلى الخيال المحض لا يمنع الواقع من الاستمرار ، فما هو إلا تجاهل للواقع . وأخيراً فهناك هؤلاء الناس ، وهم أشجع من الهاربين ،

الذين يلقون بأنفسهم فى خضم الحياة الواقعية المعاصرة حولهم ، وعزاؤهم أنهم يجدون وسط قذارتها وغبائها وبشاعتها ، دلائل على وجود العطف والإحسان والشفقة وما شابه ذلك » .

وهكذا وبعد تفكير عميق وسعى متواصل استطاع هكسلى أن يعود إلى الواقع الذى كان يهرب منه ، إلى واقع ذاته وتمكن من الهروب من المتاهة النفسية التى يمكن أن تضل النفس فيها طريقها . لقد تحقق من أن « المطلوب حقيقة ، ليس هروباً جسدياً أو انطوائية بعيدة عن الواقع ، بل القدرة على القيام بنشاط ضرورى بروح طيبة دون ارتباط ، بروح تتجلى فيها فناء الذات » . وأصبح الاكتمال والاستنارة لا يأتيان إلا عن طريق ترويض النفس ذاتها وهذه تجربة لابد لكل إنسان من ممارستها بنفسه . « فالاستنارة » كما يقول « لا تأتى إلا للذين تعلموا كيفية تقبل الواقع والعمل على تغيير شكله » والكاتب الذى يكتب مثل هذا الكلام فى نهاية رحلة شاقة قد وجد نفسه وعرفها .

٤ — المسائل الحائر

وقد أحطنا حتى الآن بأطراف من حياة هكسلى وتطوره الذهنى والروحى وسنبدأ باستعراض أعماله مجتمعة فى ضوء هذه المعلومات عنه . وإذا نظرنا إلى حياة هكسلى كما تعكسها كتبه لوجدنا أن من أهم أسباب الإحباط فى حياته المبكرة عدم استطاعته الوصول إلى ما يصبو إليه . فقد كانت مثله العليا وأهدافه على مستوى عال ولم يصل إليها لأنه كان دائماً يسخر منها ويتهكم عليها . ولكنها كانت هناك دائماً تؤرقه وتلح عليه . وأدى هذا الإحباط إلى نوع من اليأس دفعه إلى تدنيس كل ما هو مقدس والسخرية من كل ما هو متعارف عليه . فهاجم التقاليد والقيم والعلم والدين والعادات واستطاع فى الفترة الأولى من حياته أن يملأ هذا الفراغ الروحى بأشياء شتى . ويمكن

حصر هذا الصراع النفسى فى صراع بين المثل العليا والقيم من جهة والحقائق العلمية من جهة أخرى ، وصراع آخر بين الجسد والروح ، بين القلب والعقل ، وظلت المعركة لفترة طويلة لأن « المتسائل الحائر » كان يقاسى مما يطلق عليه هكسلى « فقر دم فى الإرادة »،وكانت أسباب هذا الإحباط كثيرة منها الفلسفات المتعارضة سواء فى العلم أو فى الأخلاق أو فى الدين . ثانياً ، نزعته الانطوائية، ثالثاً ، الصدام بين النزعة الانطوائية وبين النزعات الفردية الانبساطية الأخرى فى مجتمعه ، رابعا ، ضعف بصره وإمكانياته الجسمانية وأخيراً نظرته الثنائية لما حوله ولنفسه . وباختصار يمكن القول بأنه كان هناك صراع بين ما كان يدركه بعقله الواعى وبين ما كان يحس به بعمق فى قرارة نفسه .

وكانت نظرته الأولى للعالم من حوله نظرة متشبعة متعددة لأنه كان يشعر بالتعدد والازدواج فقد نشأ فى عائلة برز أفرادها فى الحقلين الأدبى والعلمى ويقول :

« فعندما ننشأ منذ الطفولة ونشب على أن نفكر بطريقة مادية فى مجموعة من الظواهر وبطريقة مثالية أو حتى صوفية فى البعض الآخر ، نجد أنفسنا وبطريقة طبيعية ، نختار اتجاهاً ذهنياً معيناً فى بعض الأحيان واتجاها آخر مخالفاً إن لم يكن عكس الأول أحيانا أخرى . فالتذبذب يكاد يفرض علينا فرضاً . ولهذا نجد أنفسنا نحيا حياتنا الذهنية بدون استقرار ».وكانت مشكلة الازدواج هذه من أهم المشاكل التى اعترضت حياته فى بادىء الأمر.ويظهر الازدواج فى أول قصة قصيرة له وكانت طريقته فى النظر إلى الأشياء والتجارب من زوايا مختلفة هى التى أعطته ذلك السلاح الرهيب الذى يستطيع به أن يتهكم ويسخر من العالم حوله . فقد كانت طريقة « المتسائل الحائر » هى تحيير العامة « « ضع مثلا علم وظائف الأعضاء بجوار التصوف (لقد كانت لحظات التجلى عند مدام « جيون » تأتى إليها بشكل واضح وبكثرة

فى الشهر الرابع من الحمل) . ضع مثلا علم الأصوات بجوار موسيقى باخ (دعونى أشير إلى طريقتى فى قصتى (تقابل الألحان) عندما أشرت إلى وصف الموسيقى من الناحية العلمية والجمالية) ، ضع الكيمياء بجوار الروح (فغددنا الصماء تفرز مزاجنا وطموحنا وفلسفتنا فى الحياة) وهذه القائمة التى تحوى المتناقضات يمكن إطالتها إلى مالا نهاية » .

ولقد كان « المتسائل الحائر » مغرما بدراسة الظواهر المختلفة المتقاربة فى وقت واحد، ولكن إذا نظرنا إلى الحقيقة بهذه الطريقة فستبدو شاذة للغاية وهذا هو ما أراده المتسائل الحائر للحقيقة أن تبدو . ونقرأ فى « تقابل الألحان» ١٩٢٨ من مذكرات فيليب كوارلز :

« تأمل موسيقى بيتهوفن .التغييرات فى الأمزجة والانتقالات المفاجئة ، (وقار يتبعه مزاح ... وكوميديا تشير فجأة إلى المآسى فى حركة «الاسكروز») وأكثر ما يثير الاهتمام هو التغير فى اللحن ، وليس هذا من نغم إلى نغم، بل من مزاج إلى مزاج . فتتقدم لنا فكرة ، ثم تتطور وتغير شكلها وتشوه حتى تصبح مختلفة عن الفكرة الأولى ولو أنها لا تزال كما هى إلى حد ما . . ضع هذا فى قصة .كيف ؟ الانتقالات الفجائية سهلة للغاية . كل ما تتطلبه هو عدد كاف من الشخوص وحبكات متوازية تقابل الواحدة الأخرى . فبينما يقتل « جونز » زوجته نرى «سميث» يدفع بعربة الأطفال فى الحديقة . حاول أن تتعاقب الأفكار . هذا يثير الاهتمام،ولكن الألحان والتغييرات أصعب . فالقصاص يلحن عن طريق ازدواج المواقف والشخوص وخلطها فهو يعطينا صور شخوص عديدة تقع فى الغرام ، أو تموت ، أو تصلى ، بطرق مختلفة ــ شخوص متشابهة تحل نفس المشكلة . أو بالعكس ، شخوص متشابهة تجابه مواقف مختلفة . وبهذه الطريقة يمكنك أن تلحن عن طريق الأوجه المختلفة لفكرتك ، وتكتب عن التغييرات لأى عدد

من الأمزجة . وطريقة أخرى : يستطيع القصاص أن ينظر إلى الأشياء بعين الأزل وينتقى ببساطة حوادث قصته فى أطوارها المختلفة — العاطفية، العلمية ، الاقتصادية ، الدينية ، الميتافيزيقية، إلخ: وينتقل من واحدة لأخرى — من الناحية الجمالية للأشياء مثلا إلى الناحية الفيزيوكيميائية . من الناحية الدينية إلى الناحية الفسيولوجية أو المالية . ولكن ربما كان فى هذا نوع من السيطرة الاستبدادية لقدرة الكاتب » .

وقد فرض هكسلى على أعماله فى تلك الفترة ما أسماه « الفوضى المنظمة » أو « البعثرة المنهجية » وبهذا كان يذكى نار الانفصال والازدواج والحيرة فى نفسه . فإذا ما تحللت الشخوص والحوادث هكذا إلى عناصرها الذرية والأولية فإنها تخبو من الوجود كشخوص آدمية متكاملة وتصبح سلسلة من الحالات المتنافرة . ويقول هكسلى : « إن مؤلفك العظيم يتسلط عليه شيطان لا يستطيع الفنان السيطرة عليه . وإذا أراد الشيطان أن يظهر فسيظهر مهما كان احتجاج عقلك الواعى الأرستقراطى الذى يسكن معه . . . إنى أكتب ما أعرف أنه عبث » .

ويظهر عدم إيمانه بهذه الطريقة التى أطلق عليها «الطريقة الجهرية» فى قصته « تلك الأوراق الذابلة » عندما يستعرض شيليفر يده من زوايا مختلفة وينتهى به الامر إلى أن يقول « فربما كل شىء يتوقف فى النهاية على العقل ، على الروح ، أما الباقى فمجرد وهم أو خيال ! صور خادعة . » وظل هكسلى ، بالرغم من احتجاج عقله الواعى ، يعيش فى حالة من « المعايشة العدائية » ، وأعتقد أن أحسن ما يلخص لنا هذا الازدواج فى شخصيته فقرة من إحدى رسائل د . هـ ، لورنس يقول فيها : « إن لكل إنسان أكثر من ذات واحدة وإن «الدوس» الذى يكتب هذه القصص ما هو إلا «الدوس» واحد صغير بين آخرين ، أطيب منه ، لا يكتبون القصص » وربما كان الازدواج

فى شخصية هكسلى محاولة من جانب الأديب للتعرف على ذاته الأصلية ، محاولة للتوفيق بين دكتور جيكل ومستر هايد ، محاولة للوصول إلى التكامل. وقد حاول هكسلى كثيراً أن يتغلب على هذا الصراع النفسى بعزل نفسه عن مجتمعه ولكنه فشل وحاول مرة ثانية أن ينغمس فى حياة معاصريه ويلقى بنفسه فى ملذات الواقع ولكن نزعته الانطوائية تغلبت على هذا الشعور . وأخيراً اتجه إلى التهكم والسخرية فالهجوم فى علم النفس نتيجة للاحباط وأعلى مراتب هذا الهجوم الانتحار وهو هجوم موجه إلى الذات نفسها ، ولكن هكسلى لم يصل إلى هذه المرحلة التى وصلت إليها « فيرجينيا وولف » مثلا لأنه يقول : « إنك لا تستطيع أن تكون شيطاناً إلا إذا كنت فى قرارة نفسك تؤمن بالله » . ولنسأل : أمن الضرورى أن يمر كل كاتب أو أديب بهذه المرحلة الشاقة من التذبذب ، ألا تأتى الحياة الفاضلة المتكاملة إلا بعد هذا الصراع العصيب بين الأنا واللاأنا ويقول ديفيد داتشيس إنها نفس المشكلة القديمة التى واجهت الشاعر « ميلتون » فى « الفردوس المفقود » فالحياة قبل الخطيئة الأولى فى جنة عدن لا تلائم إلا نوعاً سلبياً من الفضيلة ، وكان « ميلتون » لا يهتم حقيقة بهذه الحياة . فبعد الخطيئة فقط ، وفى الصراع الذى بعد السقوط لمحاولة تضييق الفجوة بين الواقع والامثل توجد حياة الفضيلة الحقة ولو أنها غير سهلة . ولهذا فالخطيئة كانت شيئاً حسناً » .

والإحباط سيكولوجياً يعنى « حالة تعلق فيها الدوافع المتجهة نحو هدف أو تمنع قبل إتمامها أو إشباعها » . وأول إحباط صادف هكسلى فى حياته كان عندما ترك دراسة الطب ليدرس الأدب . ويظهر هذا الإحباط مع كل أبطال قصصه . فيموت « ديك » بطل قصته القصيرة الأولى قبل أن يحقق حلماً راوده وهو الخروج بنظام فلسفى جامع شامل ، و « دينيس » فى « كروم يلو » ١٩٢١ لا يحقق شيئاً ويفكر مرتين فى الانتحار كما يقتل القزم

نفسه ، « وجمبريل » فى « آنتيك هاى » ١٩٢٣ يعتزل مهنة التدريس ويشغل نفسه لفترة باختراع سراويل لها مقعد من المطاط لتساعد من هم نحيلى الجسم مثله فى الجلوس على المقاعد الخشبية الصلبة ، وأخيراً يفشل فى مشروعاته ويرحل عن انجلترا . وأبوه كذلك لم يوفق فى تصميمه الجديد لمدينة لندن ويظل التنظيم دون تنفيذ على مكتبه ، أما محاولات الفنان « ليبيات » فى الرسم وكتابة الشعر فقد أخفقت جميعها ونراه آخر مرة يفكر فى الانتحار. ولم يتحقق زواج مسز « فيفيلش » من تونى وتوفى قبل الحدث السعيد ، كما يموت الإنسان المشوه فى مستشفى للمجانين قبل أن تصل أطراف أصابعه للنجوم . وفى « تلك الأوراق الذابلة » ١٩٢٥ أطلق هكسلى على الفصل الثالث « غراميات لا تتلاقى » ولهذا لا يتزوج لورد «هوفندون» من آيرين وتموت خطيبة « كاروان ، البلهاء قبل الزفاف ، وفى « تقابل الألحان » ١٩٢٨ يقتل « ايفيرارد ويبلى » وهو الشخص النشيط الوحيد فى القصة وكانت زوجة « فيليب كوارلز » قد وقعت فى غرامه ، ويظل زوجها طوال القصة يتذبذب بين حياته الذهنية وحياة اللذة، والواقع التى ينادى بها «رامبيون» ويمثل د . ه . لورنس .

وفى علم النفس نرى أن الإحباط يظهر فى صورة هوة فاصلة بين الإرادة والوعى من ناحية وبين القدرة على توفير مطالبها من ناحية أخرى . وكان هكسلى يعانى فى الفترة الأولى من ناحية حياته صراعاً عصبياً نتيجة لقيام هذه الهوة التى جعلت تزداد عمقاً واتساعاً . ففى قصائده الأولى يظهر هذا الصراع فى بدء حياته فى صورة جدال بين الانا والهى . ولم تكن فلسفته فى الفترة الأولى إلا فلسفة للتبرير كما يقول وعندما تقدم به السن وازدادت تجاربه أدرك أنه من الضرورى ترويض الإرادة والتحرر من الرغبات لا عن طريق مقاومتها والتهكم عليها كما فى حكاية « العنب الحصرم » بل عن طريق الإبقاء عليها كمصادر للطاقة التى تدفعنا إلى مداومة البحث عن

طرق أخرى للوصول إلى الأهداف دون التنازل عنها . وطريقة « العنب الحصرم » جزء مما يطلق عليه فى علم النفس الميكانيزمات الدفاعية العدائية والسلبية ـــ الهجوم والتهكم أو الانعزالية « والعنب الحصرم » . ويؤثر أبطال قصصه الأولى العزلة والسخرية على الهجوم ، ففى « كورم يلو » لا يستطيع « دينيس » أن ينافس « أيفور » أو « جامبولد » . وفى « أنتيك هاى » ظل « جمبريل » ضعيفاً أمام « رامبيون » و « ميركابتان » وفى « تقابل الألحان » لم يستطع فيلب كوارلز ، أن يقلد رامبيون أو ايفيرارد أو سباتدريل . ولكن هكسلى لم يكن سعيداً حتى فى عزلته وانطوائه ويقول : « يشعر الانطوائى بوجود العالم الخارجى رغم أنه لا يعلم عنه شيئاً ، وإذا كان لا يعرف شيئاً عن أقرانه وعن النظام الاجتماعى ، فهو رغم هذا يشعر بوجودهم باستمرار ، ويشعر بقلق لأنه يعتبرهم دخلاء معادين ولهذا ينتابه شعور بالنقص ، بالعزلة ، ويشعر أنه ولد بوجه مختلف » . وكثيراً ما نجد أبطال قصصه الأولى مشغولين بهذا الوجه المختلف . فيردد «دينيس» نفس السؤال ، ويضع «جمبريل» لحية مستعارة على وجهه ليغير من شكله ، أما أنتونى فى « ضرير فى غزة » فكان زملاؤه يطلقون عليه « بيفيس صاحب وجه الطفل » :

وهكذا يظهر الإحباط والازدواج فى حياته المبكرة وقد أبرزنا بعض الظروف العائلية التى أحاطت بنشأته ، وهى ظروف تساعد على الازدواج فى التفكير ويتجلى فيها الصراع بين العلم والدين ، وبين العقل والقلب ، وبين الأنا والهى . ولا شك أن هذا الصراع قد خلف عنده شعوراً عميقاً بخيبة الأمل وأعده أخيراً خير إعداد لقبول فكرة التحرر والخلاص والدعوة لحياة الروح والتصوف فى كثير من الحماس فى كتبه الأخيرة . فقد صادفت هذه الاضطرابات العاطفية والتشاؤم والسأم والضجر بالحياة وبالنفس تربة نفسية ذات استعداد خاص ، وكانت النتيجة ذلك التحول العظيم من الفلسفة

التشاؤمية إلى الفلسفة الصوفية التفاؤلية . وفترة الإحباط كانت شراً لا بد منه لتنقية النفس وتصفيتها وتطهرها ، وكما يقول الشاعر و . ه أودون في قصيدته « عصر القلق » :

إن عقولنا تصر على اضطراب نظامها كعقاب لها .

فإن كان الإحباط والانطوائية قد أبعدا هكسلى عن الحياة والعالم في بادىء الأمر إلا أنهما ، بطريق غير مباشر ، قد عملا على إعادته إلى العالم الرحب العريض ، إلى الآفاق الواسعة ، إلى الطريق الذى أبعداه عنه وتمكن قبل فوات الأوان من أن يعود إلى توثيق الصلة بينه وبين الوجود عامة ، ونرجو أن نناقش في الجزء التالى من هذه الدراسة أثر د . ه . لورنس في فلسفة هكسلى في الفترة ما بين عام ١٩٢٨ وعام ١٩٣٤ ثم تصوفه في الفترة الأخيرة .

٥ – الفترة الثانية

يبدأ هكسلى فى الفترة الثانية من حياته (١٩٢٧ – ١٩٣٤) فى الهبوط بمستوى مثله العليا حتى تصبح فى متناوله فى محاولة لإنهاء الاحباط والتشاؤم والعزلة . فالإنسان الذى ليس له مثل عليا ، كما يقول ، سيكون تحت رحمة القوى التى تؤثر عليه من الخارج ومن الداخل . والإنسان الذى لديه مثل أعلى ممكن ولكنه صعب المنال يستطيع أن يتقدم تقدماً كبيراً . أما الإنسان الذى يختار لنفسه مثلا أعلى لا يمكن تحقيقه يملأ قلبه الحزن لأنه يستعين بما حوله من قوى ولكنه يناضلها وبالتالى يصيبه الإحباط .

هكذا تبدأ الفترة الحرجة فى حياة هكسلى ، فقد أنزل ببساطة مثله الأعلى من على مماس الدائرة ووضعه على محيطها ، ويبرر تصرفه فى أحد قصائده بقوله « إنى أجاهد فى الصعود ولكنى ما زلت أمسك بالأقرب » ويقابل هكسلى د . ه . لورنس أول مرة فى عام ١٩١٥ ولم يتأثر بأفكاره كثيراً لأن هكسلى فى ذلك الوقت كان ، كما يقول ، « رجلا حريصا » ، وكان حديث لورنس دائماً يدور حول الأشياء البعيدة والذاتية البحتة . وتقابلا بعد ذلك بعد الحرب العالمية الأولى ثم فى عام ١٩٢٦ فى إيطاليا ، ومنذ ذلك الوقت وهكسلى يلازم لورنس حتى وفاة الأخير فى عام ١٩٣١ . وبدأت أفكار لورنس تؤثر فى حياة هكسلى وكتاباته ، وكتب هكسلى فى عام ١٩٢٧ فى يومياته :

« إن فى هذا الرجل (يقصد د . ه . لورنس) شيئاً مختلفاً وعظيما فى

النوع وليس فى الكم » ، ثم كتب فى عام ١٩٢٩ يقول « إن ميثولوجية مستر د . هـ . لورنس الطبيعية الجديدة — جديدة فى شكلها ولكنها قديمة موضوعها — تبدو لى كمذهب مثمر فى إمكانياته . » وبدأ هكسلى يفكر جدياً فى تطبيق فلسفة لورنس الجنسية الحيوية ، واستمرت فلسفة لورنس « الصوفية المادية » تفتن هكسلى حتى أدرك فى النهاية أنها لا يمكنها بأى حال من الأحوال أن تحل محل « الصوفية الروحية » التى كان يصبو إليها . فقد كان لورنس وهكسلى مثل النار والماء قد يتجاوران ولكن من الصعب مزجهما . ولكن صداقتهما كانت صداقة متينة وكادت هذه الرابطة القوية بينهما تجعل من هكسلى لورنس آخر أو « عاشقاً للحياة » . وقد حاول هكسلى جاهداً فى هذه الفترة من حياته أن يجمع بين عالم الجنس وعالم الدين ، عالم الروح وعالم الجسد ، وحاول أن يعيش الحياة طولا وعرضاً ، على المحور الرأسى وعلى المحور الأفقى ، أن يحصل على مايريد كما ونوعا . ولكن تكوينه العقلى والجسمانى كان سبباً فى منعه من المضى فى ممارسة هذه الحياة الصعبة . ويقول « ومن على هذا المستوى البشرى المتنوع يستطيع أى فرد أن يتحرك إلى ما لا نهاية ، إلى أعلى أو إلى أسفل ، ناحية الوحدة مع الأصل الإلهى الذى هو أساس وجود الفرد ووجود الكائنات أو إلى أسفل أطراف جحيم الانفصال والإثرة وحب النفس . أما فيما يختص بالحركة الأفقية ، فحرية الاختيار مقيدة هنا ومن الصعب على الإنسان أن يغير تركيبه الجسمانى إلى نوع آخر » . فالناس تختلف فى أمزجتها وطبيعة تكوينها الجسدى على المستوى الأفقى . وتختلف فى القدرات على المحور الرأسى . ولا يستطيع الانبساطى النزعة أن يغير مكانه على المستوى الأفقى ويصبح انطوائياً ، والعكس صحيح . ولكن كل منهما يستطيع أن ينمى قدراته على المستوى الرأسى . وبالرغم من التفاوت الكبير بين الاثنين فقد حاول هكسلى أن يجعل من نفسه شبيهاً بلورنس الذى يعتمد على القوة الحيوية التى تزحف تحت

جلده ، واعتنق هكسلى هذه الفلسفة وأضافها إلى فلسفاته الأخرى وأخذت ميثولوجية اورنس الطبيعية التى تمجد « الدم والبروتوبلازم والحياة التلقائية » تحول انتباه هكسلى إلى حياة الإنسان الفطرى النبيل ، حياة العيش الغرزى . وفى عام ١٩٣٤ أو ماقبل ذلك أدرك هكسلى أن طريق لورنس طريق شائك لا يناسبه ، ونقرأ له فى « فيما وراء خليج المكسيك » وبعد وفاة د.ه. لورنس « لا يمكننا أن نقبل دعوة لورنس ، فقد تصفح اورنس كتاب التصوف وقرر أن ما وجده هناك هو تفوق الدم وأحقيته » .

٦ — صورة د . ه . لورنس فى « تقابل الالحان » ١٩٢٨

وأول صورة تظهر للورنس فى أعمال هكسلى هى صورة كينجهام فى عام ١٩٢٦ والصورة الكاملة تظهر فى « تقابل الألحان » فى شخصية رامبيون . ويبدو أثر فلسفة لورنس الطبيعية فيما يشبه المونولوج الداخلى فى مذكرة فيليب كوارلز الذى يمثل هكسلى :

« وبعد بضع ساعات فى صحبة رامبيون ، كان فعلا يؤمن بالبدائية الفطرية النبيلة ، كان يشعر باقتناع بأن العقل الواعى لابد له من أن يتواضع قليلا ويتقبل مطالب الجسد والقلب — نعم والأمعاء والعظام والجلد والعضلات ، لابد أن يكون لها نصيبها من الحياة ، يا ليتنى أستطيع أن أحصل على شىء من سره ! سأذهب لرؤيته عند وصولى إلى انجلترا » . ولقد صور هكسلى لورنس فى هذه القصة تصويراً رائعاً وأعطى له صورة رجل يفيض بالحيوية والنشاط يعيش عيشة غرزية طلقة ولكن هذه الصورة سرعان ما تكشفت لهكسلى فى عام ١٩٢٤ حين أدرك وعورة الطريق :

« إن التطور من الحالة البدائية إلى الحالة الحضارية ، من مجرد العيش فى الدم إلى العقل والروح ، تقدم له ثمنه المحدد . وليس هناك تخفيض فى الثمن حتى لهؤلاء المشترين من أصحاب المواهب الفذة . ولقد كنت أظن

إنه يمكننى تجنب دفع الثمن ، أو على الأقل تخفيضه تخفيضاً كبيراً ، وأنه من الممكن أن يستفيد الإنسان من العالمين . ولكن هذا ، كما أعتقد ، ما هو إلا وهم ؛ فالثمن الذى يجب أن ندفعه سبيل العقل والروح لا يمكن بأى حال من الأحوال تخفيضه » .

وفى « تقابل الألحان » حاول هكسلى أن يصل إلى تركيب فلسفى جديد وكانت مشكلته هى التوفيق بين مطالب الجسد ومطالب العقل والروح، أو الجمع بين الاستمتاع الكامل بالحياة من حوله مع الاحتفاظ بالمسافة بينه وبين مجتمعه . ولكنه لم يوفق . ونقرأ فى يوميات فيليب كواراز : «كان دائماً يعرف فى قرارة نفسه أنه لم يكن كاثوليكياً ، أو رجلا يحب العيش الرغيد ، أو متصوفاً أو إنساناً فطرياً ولو أنه كان يأمل أحياناً فى أن يكون واحداً منهم أو كلهم مجتمعين . إلا أنه كان سعيداً لعدم كونه واحداً منهم وفى استطاعته أن يتمتع بحريته حتى ولو كانت حريته هذه ، بطريقة متناقضة ، عقبة فى سبيل نمو روحه » .

ومن ناحية الصنعة الفنية فى هذه القصة نرى أن طريقة كتابتها توحى إلينا بأن لورنس لم ينجح تماماً فى التأثير على أفكار هكسلى . فالعقل الذى ركب أجزاء القصة المعقدة وحوادثها ورسم شخوصها الكثيرة العدد عقل واع وليس بعقل يتصرف تلقائيا . ففى القصة مجهود فنى كبير وآراء متشعبة تتنافى مع التلقائية التى ينادى بها هكسلى فى القصة . ولا تحقق جميع الشخوص شيئاً يذكر فى القصة وتتحرك آليا وكأنها أشباح لا شخوص من دم ولحم . ولا نرى رامبيون إطلاقاً وهو يمارس الحياة الغرزية الفطرية النبيلة ، فهو يتكلم عنها طول الوقت ولا يفعل شيئا وتركيب القصة الموسيقى وعنوانها لا يوحى بالتوافق فى الألحان فهى محشوة بخليط من الأنغام المتنافرة المتناقضة قصد بها هكسلى أن يعرض لنا الشيء الواحد من وجهات نظر مختلفة (أنظر

« موسقة القصة » فى « القصة فى الأدب الإنجليزى » ويظل فيليب كوارلز الشخصية المحورية فى القصة ونقرأ أخيراً فى يومياته :

« حياة كاملة مؤتلفة النظم — هل حقاً ستكون ممكنة ؟ إنى أتخيلها : ولكن ، فى الحقيقة . . . ؟ وعلى كل حال ربما يكون من المثير رسم شخصية على هذا النمط » .

وقد كان من المثير ومن السهل رسم شخصية لورنس فى قصة ، ولكنه كان من المستحيل على هكسلى تقمصها فى الحياة نفسها وظل هكسلى فى عالم الحس والشعور واللذة والجنس كما كان دائماً : المتسائل الحائر . ولم يكن لورنس بعد كل هذا آخر ورقة رابحة فى يد هكسلى ، فقد كانت الورقة التى قبل الأخيرة . فهل يا ترى ستكون الورقة الأخيرة خاسرة هى الأخرى ؟ .

ميثولوجيه د . ه . لورنس الطبيعة من الناحية النظرية :

تقابلنا فلسفة د . ه . لورنس مرة أخرى فى كتاب هكسلى « افعل ما يحلو لك » ١٩٢٩ وهو مجموعة من المقالات حاول فيها هكسلى أن يبلور فلسفته اللورنسية الجديد . وأخذ يصب جام غضبه على « باسكال » ويدرس العلاقه بين التركيب الجسمانى والمزاج الشخصى وأثرهما فى الإنتاج الفلسفى . والمقالات دراسات فى نوع الكون الذى يسكنه ويؤمن به أفراد من أحجام وخصائص جسمانية متباينة ، وفى نوع العبادة التى يفضلها كل منهم . وهاجم باسكال لأنه كان يؤمن وينادى بالمطلق :

« والمطلق ما هو إلا تجريد من الحياة نفسها ، هروب من التعدد إلى كائن بلا كينونة . فالعالم الروحى بديل هزيل للعالم الواقعى » .

لقد كان باسكال يريد المطلق لأنه كان فى مسيس الحاجة إلى نوع من الاستقرار والنظام . وأخيراً يرفض هكسلى المطلق لأنه لا يقبل أن يفرض عليه باسكال فلسفته التى كيفها مرضه وجسده ومزاجه الشخصى فليس للرجل المريض أن يصدر أحكاما على تصرفات الأصحاء ، وأصبحت فلسفة

باسكال ، أو «ميتافيزيقا النور الجياء كما يسميها هكسلى ، ضد حيوية ما ينادى به هكسلى .

وهكذا يترك باسكال وفلسفته لأنه يذكره بالموت وبالزمان وبالمرض وبالمطلق وبالروح وبالتسامى ويحب لورنس لأنه جعله يفتح عينيه على ملذات الحياة وما يكشف عنه العيش الغرزى والدم والحياة وما يحس به المعافى من متعه بالعالم . وفى الجزء الأخير من الكتاب بلورهكسلى فلسفة لورنس الجديدة فى الحياة الفطرية ، فالحياة على هذا الكوكب قيمة فى حد ذاتها دون الإشارة إلى عالم علوى سماوى أو ما لا نهايات أو حيـــاتنا فى المستقبل . وحيث أن الغرض من الحياه هو أن نعيش فلابد إذن من أن يكون هناك تباين وتعدد . ولهذا يرى فى قصيدة الشاعر بليك « زواج الجنة والجحيم » أعظم تعبير عن « ميتافيزيقاحب الحياة » وملخصها هو أن يحاول الفرد أن :

« يعادل الإفراط فى المعرفة الواعية بإفراط مماثل فى الحدس وفى العيش الغرزى ، يحاول أن يعادل الآثار السيئة المترتبة على الإفراط فى التأمل بافراط مماثل فى العمل والحركة ، والإفراط فى العزلة بالإفراط فى الإختلاط والإفراط فى المتعة بالإفراط فى التقشف »

ويقول لنا « س . م . جود » فى كتابه « عودة إلى الفلسفة » ص ٦١ فى نقده لمذهب هكسلى الحيوى هذا :

إذا حكمنا على مذهب هكسلى فى الحيوية . . فإن هكسلى شخص تافه . فهو لا يستغل قواه الجسمانية استغلالا تاما . وهو لا يعيش حياة الرغبات أو الحواس ، وأفعاله لا تتسم بطابع الخشونة أو القوة ، وهو بعيد عن الطبيعة ولا يختلط بالعالم من حوله وأخشى أنه لا يعرف حتى كيف يستمتع بأكلة طيبة . لا ، أن هكسلى لا يتمتع بحيوية دافقة » .

وبالإضافة إلى هذا ففلسفة حب الحياة والإفراط تفشل فى المدى الطويل حسب قانون تناقص الغلة أو قانون الجهد العكسى .

التطبيق العملى لميثولوجيه لورنس الطبيعة

تعتبر قصة هكسلى القصيرة الطويلة « ما بعد الصواريخ » فى عام ١٩٣٠ نقطة تحول خطير فى إنتاجه الأدبى فنرى فيها تطبيقا لمذهب لورنس الحيوى وميثولوجيته الطبيعية . فقد كان لفلسفة الإنسان الفطرى النبيل أو الحياة الجنسية بريقها الخاطف وسحرها لفترة قصيرة كالألعاب النارية أو الصواريخ ، وسرعان ما أطبق الظلام على هكسلى من كل جانب . ونرى فى شخصية بطلها « ما يلز فاننج » ظلالا من شخصية « رامبيون » الذى قابلناه فى « تقابل الألحان » ولكنه أخذ يتقدم فى السن تقدما سريعاً ؛ نراه رجلا بدون حيوية دفاقة ، رجلا مريضاً متعبا ضعيفاً يستشفى فى إيطاليا . وكان من عادة هكسلى أن يزيد من سن أبطاله فى قصصه تدريجيا ، ولكننا نرى «ما يلز فاننج» وقد بلغ فجأة من العمر خمسين عاما ، وكأن هكسلى يريدنا أن نرى آثار حياة الإسراف والجنس بأسرع مما كنا نتوقع . « فمايلز فاننج » رجل متعب من ممارسة حياة المتعة مصاب بالصفراء ، نراه وقد غابت عيناه واصفرت بشرته . وربما كان هكسلى فى ذلك الوقت يفكر فى صورة لورنس قبل وفاته فى عام ١٩٣٠ وأثناء مرضه ، فقد بدأت الحيوية التى كانت تتدفق من لورنس تتخلى عنه ورأى هكسلى مثله الأعلى يحتضر أمام عينيه .

ولقد فشل مايلز فاننج فى أن يعادل الإفراط فى المتعة بافراط مماثل فى التقشف واضطر أخيراً إلى أن يعيش فى عالم الرجل المريض ، عالم باسكال الذى كان هكسلى يحاول جاهداً أن يهرب منه . فلو لم يسمح ما يلز فاننج لنفسه بالانغماس فى ملذات الحياة وممارسة العيش الغرزى «لما ذهب إلى أقبية مونت كافو ، ولو لم يخلع ملابسه لما أصابه هذا البرد فى كبده ولما أصيب بالصفراء » . ويعترف هكسلى فيما بعد فى مقدمته لرسائل د. هـ. لورنس :

إن لكل عمر من أعمار الإنسان فلسفته المناسبة فى الحياة . ولابد أن أعترف أن فلسفة لورنس لم تكن فلسفة مناسبة مع التقدم فى السن أو العجز فى القوى . وبالإضافة إلى هذا فهناك حالات معينة يصبح فيها العيش التلقائى من الأمور التى تشتت الفكر » .

وعندما كتب هكسلى هذه الأسطر كان يقترب من سن الأربعين وشعر بما يخبئه له المستقبل إذا ما اقتفى أثر لورنس ، وأدرك أن فلسفة لورنس وعبقريته كانت تصر دائما على العيش الغرزى التلقائى وتتجاهل المثل العليا والمبادىء الثابتة والعقل والعلم . فلم تكن فلسفة لورنس لتملأ الفراغ الذى كان هكسلى يحس به فى قرارة نفسه وأصبح التصوف الجنسى المادى بديلا هزيلا . فالإدمان فى هذه الحالة أو الإفراط قد يخفف من وطأة الإحباط ولكنه فى الوقت نفسه يزيد من آلام الإحباط التى يجب تسكينها ، ومن الغرائز التى يجب إشباعها من آن لآخر .

وهكذا فشلت فلسفة « التعادلية » هذه فى حل مشكلات هكسلى النفسية والروحية وفى القضاء على الإحباط فى حياته وكان لابد له من البحث عن ذاته الأصلية ، كان لابد له من العودة إلى نقطة البداية ، إلى المكان الذى فقدها عنده ، ولم تحل فلسفة لورنس مشكلة الازدواج ، فالازدواج يسبب الإحباط تماما كبعثرة النفس فى كل اتجاه ، ولم تستطع فلسفة لورنس كذلك أن تملأ الفراغ الذى خلفه ضياع الإيمان أو تحل مشكلة الكون والحياة . فقد كان لفلسفة لورنس الديموقراطية التى تنادى بتعدد الآلهة نتيجتين ، كما يقول هكسلى ، الأولى أونتولوجية والثانية خلقية . « والأولى هى ما يمكن أن أطلق عليه فلسفة أن لا هدف للكون . فليس هناك هدف أو فائدة ... عش ودع الآخرين يعيشون وسر فى الطريق الطبيعى الذى يمتد بدون هدف . وهذا المذهب له مثيله من الناحية الخلقية فى مذهب اللامبالاة . » ويبدأ هكسلى فى مراجعة فلسفة باسكال ويدرك أن الطريق الطبيعى الذى

يتدبدون هدف يعني خفض مستوى المثل العليا ، واللامبالاة تذكى نار فلسفة العدم، ولهذا نجده بعد عام ١٩٣٢ ينحو نحو المطلق ثانية ويفضله بالرغم مما في الوصول إليه من مشقة على العيش الغرزى . فالتلقائيـة ، كما يقول ، « ليست سر السعادة الوحيد المعصوم من الخطأ ، وليس من الضرورى أن تكون حياة الروح كارثة . » لقد كان خط سير لورنس أفقياً في جميع الجهات على المستوى الإنسانى تتفجر قواه من ذاته في جميع الاتجاهات وعاش حياته عرضا دون هدف . ومغزى الحياة وقيمتها لا يأتيان إلا عن طريق تجميع القوى وتركيزها تجاه هدف واحد محدد . ويمكننا في هذه المرحلة من تلخيص فلسفة هكسلى على النحو التالى : لقد اهتم هكسلى في بدء حياته الأدبية عندما كان يلعب دور « المتسائل الحائر » بالأجزاء ، وفي الفترة الثانية اعتنق فلسفة لورنس الحيوية التى تهتم بكل شيء دون انتقاء أو نظام ، والأخيـرة تنظم الأجزاء في وحدة هادفة وتـكشف لنا عن التعدد الذى ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض . ونرى هكسلى في كتابه « فيما وراء خليج المكسيك » ١٩٣٤ يستعد لحياة التصوف بقوله : « إن محاولة العودة إلى الحياة البدائيـة غير عملية وأعتقد أنها خطأ . » فالمسئوليـــة الفردية هى جوهر كل النظم الخلقية الموجودة . وفي كتابه « موسيقى في الليل » ١٩٣١ يقول : « حقيقة إن معظم الآراء ما هى إلا تبرير ذهنى للاحساس ولكن هذا لا يعنى أن الشعور أو الإحساس أهم من الأفكار في عالم الحركة . »

وقد كانت فلسفة هكسلى الحيوية في الفترة الثانية تركيبا ، ولكن التركيب لا يعنى موضوعا مضافا إليه نقيضه . فتركيب الفترة الثانية تركـيب واسع فضفاض لا يتفق مع طبيعة تفكير هكسلى وتكوينه العقلى والجسمانى ، فالتركيب شيء مختلف عن الموضوع ونقيضه ، أنه تكامل وتداخل الاثنين ، شيء آخر يسمو فوق الاثنين ،

٧ - المشكلة :

من الأمور المثيرة وجود ما يشير إليه هكسلى فى « تقابل الألحان » وما بعدها بكلمة « استفهام » أو « سؤال » فى شكل « مشكلة » يحاول أن يجدلها حلا كلما ظهرت . وقد تعرضنا لهذه المشكلة فى الجزء الأول من البحث حين كتب هكسلى يقول : « سبع كلمات تلخص لنا كل ترجمة ذاتية : إنى أرى الأفضل وأستصوبه ولكنى أتبع الأردأ . » ولا يقبل فيليب كوارلز فى « تقابل الألحان » هذا التلخيص الجائر لكل ترجمة ذاتية ونراه يكتب فى مذكراته :

« إن المشكلة بالنسبة لى هى تحويل الشك الذهنى المنعزل إلى طريقة متكاملة للعيش المتناسق . » وكانت كلمة « تحويل » تعنى تغيير الشكل أو القالب الذهنى فقط وليس تغيير المحتوى، تغييراً من الخارج لا تغييراً جذرياً كلياً للمادة ذاتها . ونقابل فى « موسيقى فى الليل » مشكلة أخرى : « المشكلة هى أن أوفق بين الحيوان وبين المفكر ، أن أجعلهما يتعاونان فى بناء رجولة كاملة . » وكانت هذه العبارة تلخيصاً لفلسفة لورنس الحيوية . وفى عام ١٩٣٢ فى مقدمته لرسائل لورنس نلاحظ تغيراً فى وجهة النظر وفى المشكلة ذاتها وأصبح هكسلى لا يؤمن بنظرية لورنس التى تقول إن الإنسان لابد وأن يعيش على المستوى الآدمى وينمى إمكانياته أفقيا على المستوى الإنسانى فقط دون أن يحاول أن يعلو بمستواه عن ميراثه الجسمى والعقلى والعاطفى والنفسى . وأصبح التكامل بهذه الطريقة تكاملا أفقيا لا يسمو بالإنسان . وفى عام ١٩٣٤ تأكد هكسلى من المنطق المضلل فى فلسفة لورنس التى تمجد الدم والغرائز : « إنى أفضل الحرية التى ينادى بها سبينوزا عن طريق المعرفة والفهم على العبودية للعواطف مهما كانت حصيلتها من المعرفة الغرزية . » وأصبحت فلسفة لورنس التى تنادى بالمزج بين الحيوان والإنسان فلسفة

خطرة وفى « ضرير فى غزة » ١٩٣٦ تقابلنا مشاكل أخرى يتحدث عنها بطل القصة أنتونى فى مذكراته ، وهذه المشاكل تختص بناحية التطبيق العملى الذى يؤدى إلى معرفة النفس لأن هكسلى كان قد وصل إلى مستوى أعلى من مستوى لورنس الغرزى . « فالعلم بالشىء » كما يقول هكسلى ، « من الأمور السهلة ، ولكن تطويع الإرادة والعمل المتواصل من الأمور الصعبة دائما . » والمشكلة فى « ضرير فى غزة » هى كيف نحب؟ وبعدها مشكلة أخرى « كيف نجمع بين الإيمان بأن العالم إلى حد ما وهم وتخيل وبين الاعتقاد بأنه ضرورى لتحسين التخيل والوهم ، كيف يمكنك ألا تكون عاطفيا ولا تقاسى من اللامبالاة فى وقت واحد . وأن تكون رزينا كرجل مسن ونشيطا كالشاب . » وكانت المشكلة هى الجمع بين الحيوية والرزانة ، بين العمل والتأمل ، ومحاولة التخلص من نتائج الإفراط . وفى قصته « ومر صيف بعد صيف » ١٩٣٩ يعطى لنا هكسلى صوراً لثلاثة مستويات : المستوى الروحى ، والمستوى الإنسانى ، والمستوى الغرزى الحيوانى ويطالبنا بالتسامى إلى المستوى الروحى . ولكن آراء « بروبتر » ، وهو المتكلم بلسان هكسلى ، كانت متطرفة إلى حد ما ويظهر هذا من حكمه القاسى على عدم أهمية العيش على المستوى الإنسانى ولكنه قال كلمته الأخيرة فى القضاء على فلسفة لورنس الحيوية وصور لنا عابد الملذات كشخص سجين يعيش كما يقول فى .

« قفص زمكانى تجوب فيه غرائزه وعواطفه. وإذا كان للسرمدية أو جوهر النفس أن تعيش فى هذا القفص الزمكانى لأى فرد ، فلابد لهذا الحشد الذى نسميه بالنفس من أن تنبذ عن طيب خاطر جنون حركتها ، لابد لها من أن تفسح الطريق للوعى اللازمنى ، لابد لها أن تصمت لتجعل من الممكن هبوط السكون العميق . فالله موجود فى غياب ما نسميه بآدميتنا فقط » .

وكانت المشكلة حينئذ هى التخلص من حشد الشخصيات المتنافرة ومن

الفوضى النفسية حتى يصـــل إلى إماتة الذات وفنائها . وفى «أدونيس والأبجدية» ١٩٥٦ . وكان هكسلى قد تصوف ، تراه يكتب عن مشكلة أخرى :

« المشكلة ، كالعادة ، هى كيفية التخلص من النور الشخصى . وينحصر عملنا فى تخليص أنفسنا من العادات السيئـة التى تحجب عنا الضوء لا على المستوى الأخلاقى فحسب بل على المستوى الذهنى والعاطـفى . » ويصبح الاكتمال لا عن طريق حياة عريضة بل عن طريق تلاشى الشخصية وفناء الذات والوصول إلى اللا ــ أنا أو الهى التى تسمو فوق النفوس الأخرى والأنا . وهذه اللا – أنا أقرب ما تكون إلينا ،كما يقول هكسلى . أقرب إلينا من أيدينا ومن أرجلنا وهى أسمى ما يصبو إليه إنسان ، وهى أسمى غاية لوجود الفرد .

وكان من الضرورى أن يتخلص هكسلى من رذائله قبل أن يبدأ رحلته الروحية، وأهم ما كان يشغل باله كما يقول لنا فى كتابه « أدونيس والأبجدية » هو « معرفـة من الذى يقوم بالتمثيل فى كل أدواره المختلفـة » . وأصبح الاستبطان عنده وسيلة لغاية لا غاية فى حد ذاته ، فالاستبطان وتأمل الذات والانشغال بها قد يكونان سبباً فى عرقلة المتصوف . « فالذين يولدون ولهم ميل إلى تأمل ما حولهم لابد لهم أن يتعلموا كيفية تأمل ذواتهم إذا أرادوا أن يعلموا شيئا عن الروح الإنسانية ، هـذا هو ما يقترحه هكسلى لمن هم انبساطيو النزعة أما الانطوائى بطبعـه ، فيجب عليه أن يروض نفسه على إماتة ميوله الفطرية ناحيـة الاستبطان لذاته ، أو الفـكر والتخيل وتحليل النفس كغايات فى حد ذاتها بدلا من اعتبارها وسائل تقوده إلى السمو فوق الخيال والتفـكير الذهنى حتى يصـل إلى المستوى اللازمنى للفكر الخالص البديهى . » فمعرفة النفس لا تـكفى وحدها بل يجب أن تـكون معرفة النفس طريقاً يقودنا إلى معرفة الهى أو اللا ــ أنا فمعرفة النفس الحقيقية هى بسط

الذات دون جهد لتقبل الاستنارة وهي في الوقت ذاته ادراك مباشر لفناء الذات التي تقوم بهذا البسط التلقائي . « وإذا ظل معظمنا جاهلا بذاته » كما يقول هكسلي ، « فذلك لأن معرفة النفس من الأمور الشاقة المؤلمة ، ونحن نفضل ملذات الوهم : » فالجهل بالذات يؤدي إلى تصرفات غير حميدة ، وبدون معرفة الذات لن يكون هناك تواضع حقيق وتبعاً لذلك لن يكون هناك فناء فعال للذات ولا معرفة وطيدة بالذات العليا التي هي أصل الذات ، وكثيراً ما تحجبها الأنا . ومعرفة الذات عند هكسلي ليست ادراكا واعيا للانا ولكنها معرفة الهي أو اللا — أنا والتي يطلق عليها هكسلي الروح القدس أو أتمان — براهمان أو النور الساطع أو « الهكذا » وهي نوع من الوعي الجمعي وأنتباه عقلي كامل .

« وعن ماذا يكشف هذا الوعي الكامل لمن يمارسونه ؟ ويجيب هكسلي في نفس الكتاب : « يكشف أول ما يكشف عن قصور ذلك الشيء الذي نطلق عليه جميعا كلمة « أنا » ، وعبث ما تدعيه .. فالوعي الكامل يبدأ ، باختصار ، بادراكي لجهلي وعجزي » .

وهكذا تبدأ المشكلة بحالة الإنسان المعذب وضعفه فهو يرى الأفضل ويستصوبه ولكنه يتبع الأردأ . ويحاول هكسلي أن يصل إلى حل لهذه المشكلة عن طريق الإفراط بحكمة ، وتفشل فلسفة لورنس ثم تتحول المشكلة إلى مشكلة معرفة الذات عن طريق الانطواء والاستبطان ويقوده هذا أخيراً إلى إنكار الذات ومحاولة الوصول إلى الهي ومن هذا المستوى إلى النور الساطع أو السكون المعبر . وقد تحقق هذا التكامل الذاتي عن طريق إرادة سامية أو ما يطلق عليه هكسلي « الإرادة المنظمة الآمرة » وهي نوع من القدرة على الفهم والإدراك المباشر ولا تمت للمعرفة العقلية بصلة ؛ والإرادة المنظمة الآمرة لها القدرة على إسكات الأنا الواعية وعلى تكييف الانعكاسات المكيفة أو إعادة تكييفها .

٨ – التحول العظيم عن طريق الرمز :

تعتبر تجربة الهداية أو مرحلة التنور ، شأنها فى ذلك شأن أى تجربة نفسية أو عاطفية يمر بها الإنسان ، من أصعب الأمور عندما نحاول أن نصفها فى كلمات ، فالكلمات قاصرة دائما عن التعبير عن أى تجربة صوفية كانت أم نفسيـــة . فالتجربة الصوفية فى أساسها نوع من الكشف اللحظى الفجائى وعملية تفاعل سريعة – بصيره وإدراك لايمكن إيصالها إلى الغير – وليس من السهل التعبير عنها فى صور لفظية دقيقة ، ومن العسير نقل مضمونها للآخرين لأنها حالات من الشعور وليست بحالات ذهنية. ولهذه الحالات أو الومضات أو الإلهامات دلالات قيمة وسلطان ضخم على أصحابها . وهذه الحالات سريعة الزوال ، ولكن بالرغم من هذا فأثرها ثابت فى ذاكرة أصحابها . وهذه التجارب النفسية لا يمكن ، المشاركة فيها ويجب على كل فرد أن يمارسها بنفسه . ويلجأ المتصوف إلى الإشارة أحياناً وإلى الرمز أحياناً أخرى ولهذا كان الأدب الصوفى أدباً مغلقاً إلى حد ما ، أدباً غير مفهوم الدلالات وكما يقول هكسلى :

« هناك أنواع عديدة من التجارب الذاتية العميقة التى لا يمكن تحليلها . إحساس عميق ، مثلا ، ولنقل أنه شعور طاغ مفاجىء يعقبه استنارة داخلية أو إيمان .

والمشكلة إذن هى : كيف نعبر عن مثل هذه التجارب ؟

وهناك طريقتان : الأولى ، طريقة السرد المباشر والوصف ، والثانية ، طريقة الإيحاء الرمزى ، وهنا لا نصف التجربة أو نذكرها بل نشير إليها ضمنياً . وهكذا يلجأ الأديب إلى سلسلة من الأقوال التى تتمركز معانيها حول نقطة خارج الموضوع ذاته وتصبح هذه النقطة هى التجربة المراد وصفها » .

ولا يعتبر هكسلى من الكتاب الرمزيين الذين يسرفون فى استعمال رموزهم ، والرموز القليلة العدد التى يلجأ إليها لا تثير فينا احساسات أو

عواطف معينة ولكنها تعنى بتوصيل فكرة مجردة أو تضفى على تجاربه المتعددة المتشعبة إطارا ينظمها ويجمع اشتاتها . وقد تحددت رموزه بضعف بصره كما بينا فى الجزء الأول من البحث منذ البداية . وغالباً ما يطرح هكسلى جانباً الطريقة المباشرة فى وصف تجاربه الذاتيـــة وإحساساته العميقة ويلجأ إلى التقابل أو القياس أو الإيحاء الرمزى . ونجد رموز الأزل واللانهائى والخلاص والاستنارة والبعث فى نسيج أعماله بشكل مستتر منذ البداية . ورموزه إما رموز هندسية أو من الحيوانات والطيور أو من الظواهر الطبيعية . والرموز الهندسية هى الدائرة ومماسها والعجلة واللولب والمخروط ومن الحيوانات الفأرة العمياء ومن الحشرات زيزان الحصاد ومن الرموز الطبيعية الجبال والصحراء والنهر والبحر ، وأعتقد أن العبارة التالية من « تأملات » برونو المتصوف فى قصته « لابد للزمن من وقفة » ١٩٤٤ تشرح لنا رمزيا التحول فى حياة هكسلى فى قصيدته « زيزان الحصاد » أو الفراشة وكتبها عام ١٩٣١ : « وبالطبع ، أخذ برونو يفكر ، أن البحث اختيارى .

فنحن نجد أنفسنا مضطرين لأن نعيش — نعيش كما نحن ، ونسير من أسوأ إلى أسوأ ، إلى ما لا نهاية حتى نرغب فى الصعود مرة ثانية كشىء يختلف عما كنا عليه ؛ سيحدث هذا حتما ، إلا إذا لم نسمح لأنفسنا بأن نرتقى » .

وتعتبر قصيدته « زيزان الحصاد » بدء تحوله نحو التصوف وفيها محاولة للتعبير عما يطلق عليه وليم جيمس فى كتابه « صنوف التجربة الدينية » الميلاد الثانى وأتبعها هكسلى بكتابه «عالم جديد شجاع» ١٩٣٢ ثم مقدمته لرسائل لورنس ثم ما كتبه عن التصوف فى « فيما وراء خليج المكسيك » ١٩٣٤ « وضرير فى غزة » ١٩٣٦ . وبعد عام ١٩٣٦ انسلخ المتصوف من الساخر وظهر هكسلي الحقيقى وطغت شخصية المتصوف على كل الشخوص

الأخرى وألقى هكسلى بأقنعته وظهر وجهه الحقيقى . فلقد قرر هكسلى أن يترك « عالم الظلام » الذى كان لورنس ينادى به ويعيش فى عالم النور .

(و « عالم النور » عنوان مسرحية لهكسلى كتبها فى عام ١٩٣١) . واستطاع هكسلى أن يخرج نفسه من توقعتها ونجح فى الإفلات من يرقته التى ظل حبيسا فيها لمدة طويلة . ونقرأ فى مذكرة أنتونى فى « ضرير فى غزة » وهو يشير إلى هذا الخلاص : « لقد أصبح الآن وافترة خارج جحره — لقد طرد منه كما لو كانت العرس تطارده » .

ومن تاريخ حياة زيزان الحصاد ودورتها نعلم أنها تضع بيضها على فروع الأشجار وتخرج الديدان الصغيره بعد الفقس وتسقط على الأرض وتدفن نفسها فى التربة وتتغذى من جذور الأشجار والنباتات ثم تتحول إلى « عذراء » فى يرقتها .

وتبقى « العذراء » هكذا فى سبات عميق أثناء فترة الاستكنان الشتوى لمدة ١٧ عاما تخرج بعدها من اليرقة كفراشة كاملة . وترمز الفراشة بأطوارها المختلفة إلى التحول فى حياة هكسلى من مرحلة البويضة إلى مرحلة الفقس ، وترمز أيضاً إلى وجه التشابه بين موتها الظاهر وعيشها فى عالم مظلم تحت سطح الأرض وعزلتها وضعف بصر هكسلى وانطوائيته ، وأخيراً إلى الشبه بين خروجها من وادى الموت إلى النور والحياة بعد بعثها أو « ميلادها الثانى » وإدراك هكسلى لأهمية التسامى والعيش فوق المستوى الغرزى . ومن الغريب أن هكسلى بدأ حياته الأدبية فى عام ١٩١٦ واستمر يلعب دور المتسائل الحائر حتى عام ١٩٣١ عندما كتب « زيزان الحصاد » وهى الفترة التى تبقى فيها زيزان الحصاد فى حالة موت ظاهرى . وتبدأ القصيدة :

إنى أتنفس واتلمس فى الظلام .

ونتعرف على هكسلى من أول سطر فيها ، فالعذراء تتنفس وتؤكد الحياة الكامنة فيها .

وهناك صمت تحت الأشجار .

صمت الأصوات المستمرة الحى .

إنى أسمعها تغنى ، وأنا الذى كنت فى ليل مظلم ،

مملوء بالسحب والأغصان أظن اننى مررت ،

خلال يأس الروح لظلم ،

محروما من البصر الداخلى والخارجى .

وتنتهى القصيدة بنوع من الاستنارة العقلية أمام معجزة الوجود هذه ويدرك أن من ظل بعيداً عن النور لابد أنه سيرقى إليه وحين يصعد الإنسان إلى النور فإنه يكتسب قدرة ذاتية جديدة وحينئذ يتحقق العجب الحقيقى أمام معجزة الوجود وتتبدد الأوهام وتصفو العقيدة .

نمضى دون هدف : ولكنى سمعت صوتك ،

اللاعقل الإلهى ! تعزف على القيثار بين الأغصان ،

وما عدت أحزن ، لأن الحكمة لا تحزن ،

وقد علمتنى الحكمة ؛ إنى مبتهج .

وفى عام ١٩٣٦ استغل هكسلى فى « ضرير فى غزة » الرمزية فى الفراشة مرة أخرى فهاجم لورنس لأنه كان يفضل استغلال هذه الحبوبية التى تزحف وتنساب تحت جلده فى العيش على المستوى الإنسانى فقط ولم يسمح لها بأن تنقله إلى مستوى أعلى . وبدأ هكسلى كذلك يدرك أن العقل وحده غير كاف ولهذا يكتب بطل القصة فى يومياته :

« الفكر والسعى وراء المعرفة — لقد كانت هذه هى الأهداف التى استغل من أجلها المعلومات التى شاهدها تزحف تحت المجهر ، والتى كانت تصبح بتحد فى الظلام . الفكر كغاية ، والمعرفة كغاية . والآن وفجأة ، أصبح من الجلى أنها وسائل فقط ، مادة خام بكل تأكيد كالحياة نفسها » .

ثم نقرأ فى جزء آخر من اليوميات :

« لقد ذهبت مع « ميلر » لمشاهدة فيلم علمى . . . كان الفيلم عن الذبابة . البويضات ، والديدان على قطعة من اللحم العفن . بيضاء كالثلج ، كقطيع من الأغنام فى مرعى . تبعد عن الضوء . وبعد خمسة أيام من النمو تنزل إلى الأرض ، تحفر ، وتصنع شرنقة . وبعد اثنى عشر يوما أخرى ، تظهر الذبابة. عملية بعث غريبة الشكل وتلتفخ اليرقة حتى ينشق جدارها وتنسلخ الذبابة خارجة . تطير إلى أعلى ، نحو النور » .

ويشير هكسلى رمزياً إلى أن طريق الخلاص هو البعث أو الصعود إلى أعلى نحو النور وليست الرمزية هنا بجديدة ، فقد تحدث عنها « أميرسون » فى إحدى مقالاته : « إن التقدم الروحى لا يحدث تدريجيا فى خط مستقيم ولكن عن طريق الصعود من مرتبة إلى أخرى ، ويمكن تمثيله بعملية تحول — من البويضة إلى الدودة ومن الدودة إلى الفراشة » . (مقالات الجزء ٢ ص ٢٢٥) .

ولا يسمح المجال لدراسة كل رموزه فى هذا البحث ويكفى أن نقول أن السمكة تظهر فى قصائده وقصصه بشكل واضح لأنها ، فى عالمها ، تشبه هكسلى إلى حد ما ، وتظهر كذلك كلبة « برمائى » فى كتبه لما توحى به من قدرة الإنسان على العيش فى عالم الروح وعالم الجسد . ويرمز أبو رياح Weather-cock إلى فلسفة لورنس وترمز البوصلة إلى فلسفة المتصوف . فعند ما حاول هكسلى اعتناق فلسفة لورنس وجد أنه كان يبعثر قواه فى كل اتجاه كأبى رياح دون هدف محدد وأصبح تحت رحمة كل هبة ريح تعصف به كيف تشاء ولهذا يشبه نفسه فى الفترة الأخيرة بالبوصلة .

ويعود هكسلى فى الفترة الأخيرة من حياته إلى « باسكال » ويدرس فلسفته مرة أخرى فى ضوء تجاربه الجديدة وأصبح مستعداً ، وكان قد بلغ الأربعين من عمره ، أن يكون مرشداً ومتصوفاً وأصبحت نماذجه فى كتابه

« الفلسفة الدائمة » المسيح عليه السلام والقديس جون ووليام لاو وبوذا ومجموعة من المتصوفين المسلمين والمسيحيين .

ويعرف وليم جيمس فى كتابه « صنوف التجربة الدينية » هذا التحول بوجه عام فى العبارة التالية : « التحول ، أو التجدد ، أو المولد الجديد ، أو أن تحظى بفضل الله ، أو أن تمارس الدين ، أو أن تكسب الثقة : ما هى إلا عبارات كثيرة تعنى وتشير إلى العملية — المفاجئة أو التدريجية — التى بواسطتها تصبح النفس التى كانت منقسمة وعلى علم بخطئها وتعيسة تحس بالنقص ، موحدة وعلى علم بصوابها وفى منزلة سامية وسعيدة ، ويصبح لديها سيطرة على الحقائق الدينية . » ولم يكن هكسلى من هذا الصنف من الناس الذى يمكنه أن يمر بمرحلة تغير فجائى لأن التحول عند الانطوائى يتم تدريجيا ويسميه وليم جيمس Lysis ، بينما يتم التحول عند الانبساطى فجأة ويسميه وليم جيمس Crisis ومن أهم ملامح التحول أولا ، توحد الشخصية ، وثانيا حدوث رد فعل يأخذ شكل استسلام النفس لمثل أعلى ويتبعه تحسن وتطور خلقى وثالثا ، ظهور نوع من التقبل التلقائى لما حوله وإعجاب بالسكون وما فيه وهذا ما يعبر عنه هكسلى بقوله « إحساس بجمال الدنيا بالرغم من الموت والعذاب » وما يهمنا فى هذا المجال هو ذلك الإحساس بأن كل شىء فى العالم جديد لما له من أثره فى نظرة الأديب لما حوله. ويؤكد لنا وليم جيمس أن التحول من الممكن أن يحدث حتى ولو بقيت الظروف الخارجية المحيطة بالشخص كما هى . وكما يقول هكسلى إن التحول أو الاستنارة عملية فردية لا تشترك فيها الجماعات ، والتوبة عملية ضرورية وجزء هام من التغيير الجذرى فى الشخصية وبدونها لا يمكن الانسان أن يصل إلى أول الطريق إلى الخلاص . وما يطلق عليه وليم جيمس الاستسلام ، ويعتبره أول خطوة حيوية فى سبيل تحقيق تكامل الشخصية وسعادتها ، نجده فى أعمال هكسلى فى الفترة الأخيرة . وهذا النوع من الاستسلام يختلف اختلافا تاما عن استسلام

المتسائل الحائر لعقله وتفكيره وسعة اطلاعه أو استسلام عابد الملذات لنزوات جسده وسيطرة الغريزة عليــــه واستلامه لذواته المختلفة . فنى الاستسلام الجديد نوع من التخلى عن التفكير والعقل فى سبيل الحكمة ، نوع من الالقاء بالذات التى تفكر فى البحر ، فى المحيط الذى يرمز إلى الله . ونقرأ له فى « الفلسفة الدائمة » : « لا يمكن للسرمدية أن تتدخل إلا إذا قام الفرد عن طيب خاطر بعملية انكار لذاته وهكذا يخلف فراغا يمكن للسرمدية أن تسرى فيه . » وهكذا وبعد الفوضى المتناهية فى فلسفة الاضداد وفشله فى التوفيق بين ذواته المتنافرة استطاع أن يهتـدى إلى أول الطريق وينمى ويقوى إرادته . ولكن تنظيم الإرادة وتدريبها ، كما يقول هكسلى ، لا بد أن يصاحبه تنظيم وتدريب للوعى ذاته . ولتدريب الوعى هذا كان لزاما عليه أن يفرق بين الأنا والهى ، بين الذات العليا والذات ، بين الإرادة السطحية والإرادة العليا . ولكى يحصل على « عذرية العقل » Virginity of Mind ، أو براءة الطفولة يعترف هكسلى أنه « كان لا بد من تحـول ، مفاجىء أو تدريجى ، لا فى القلب فقط ، ولكن فى الحواس والعقل المدرك وهذا التحول هو ما أطلق عليه الإغريق كلمة Metanoia ، ذلك التغيير الكلى الجوهرى للعقل . »

٩ ـ التحول فى قصصه :

من الصعب فى أى عمل أدبى وصف عملية التحول ذاتها ، ولهذا لا نجد فى قصصه بعد «ضرير فى غزة» وصفا مباشرا للتجربة ذاتها ولكننا نجد رد فعلها فى تصرفات الشخوص التى مرت بهذا التحول الذى أدى إلى خلاص نفوسها . والطريقة المناسبة فى هذه الدراسة هى مقارنة المتصوف أو المستنير وتتميز شخصيته بالصفاء واليقظة والهدوء ووحدة الشخصية والهدف والمحبة والتواضع بالشخص المزدوج الشخصيـة الحائر الذى يقاسى من الاحباط

والقلق والحيرة والانقسام والتعالى . وليس من المصادفة أن قصتيه « ضرير فى غزة » ١٩٣٦ ، « لا بد للزمن من وقفة » ١٩٤٤ من القصص التى فيها استرجاع لتجارب الماضى وتأملها فى ضوء التجارب الحالية ، ويقدم الينا هكسلى فى هذه القصص (« ضرير فى عزة » « ولا بد الزمن من وقفة » و « ومر صيف بعد صيف ») شخصية جديدة — شخصية الحكيم ، فنرى ميلر فى « ضرير فى غزة » وبروبتر فى « ومر صيف بعد صيف » وأخيرا برونو فى « لا بد للزمن من وقفة » وهذه الشخوص تلعب أدوارا هامة فى هذه القصص الثلاث ولو أن كلا منها يلعب دورا غير رئيسى ، والسبب ، كما يقول هكسلى ، هو أن « تاريخ حياة القديسين يعتبر عند المثقفين وذوى العقول النشطة نوعا لا يستحب من الأدب . » أما الراوى فى قصته السينمائية « الغوريلا والجوهر » فهو مجرد صوت يسمع ولا يرى ويمثل صوت هكسلى أو الحكيم كما فى قصصه الأخرى . ونلاحظ أيضا أن المريدين أو طالبى الخلاص أمثال أنتونى فى « ضرير فى غزة » وسباستيان فى « لا بد للزمن من وقفة » يدونون ما يعن لهم من أفكار فى مذكرات تعتبر مادتها تأملات فى تجاربهم الماضية فى ضوء ما حصلوه فى حاضرهم . ولا تهتم قصص هكسلى بسرد تفاصيل التحول ولكنها تعنى برصد نتائجه فى شخصية البطل أو فى علاقاته بالعالم من حوله وبالآخرين أو فى التغير فى ادراكه ووعيه أو فى انفعالاته وردود أفعاله .

ففى « ضرير فى غزة » يعطينا هكسلى تسجيلا لتصرفات أنتونى قبل وبعد تصوفه فقد مر البطل بتجربة صوفية غيرت مجرى حياته كلية . فهناك فرق واضح بين ادراكه لوحدة الكون وهو فى سن العشرين وإدراكه لهذه الوحدة وهو فى سن الثالثة والأربعين . والأجزاء التى نجدها من يومياته فى القصة لا تصف هذه التجربة بالتفصيل ولكنها تعتبر نهاية فترة الإحباط التى كان أبطالها « ديليس » و « جبريل » و « كالامى » و « فيليب كوارلز » .

ويبلغ هكسلى فى شخصية « أنتونى » نهاية الشوط بعد مرحلة طويلة من التكييف ثم اعادة التكييف .

وفى « لا بد للزمن من وقفة » تعنى الخاتمة التى تتضمن تأملات سباستيان بنتائج التحول والخلاص ولا تصف التجربة ذاتها ، وأسلوبها يختلف اختلافا كليا عن أسلوب صاحبها سباستيان وهو فى سن العشرين ، وعندما ترك هكسلى هذه التأملات إلى نهاية القصة أعطانا الإحساس بأن بطل قصته قد طلق الماضى بما فيه من احباط وفشل وهزيمة وقلق وضجر بالحياة . ونلاحظ أن تأملات « أنتونى » فى « ضرير فى غزة » تتخلل القصة من أول فصل إلى آخر فصل فيها وهذا يدلنا على أن « أنتونى » كان فى دور التحول وفى طريقه إلى الاستنارة . وتأملات سباستيان فى مجموعها أقل من تأملات أنتونى فى « ضرير فى غزة » أو مما دونه فيليب فى مذكراته فى « تقابل الألحان » لأن هكسلى كان يريد من بطله الجديد أن يقارن بين ماضيه البعيد وحالته الراهنة وكان قد أدرك عبث الندم والتمادى فيه . وهكذا يصف لنا هكسلى طريق سعيه سواء فى كتب رحلاته أو فى قصصه وطوافه أولا « بدون بوصلة » كالمتسائل الحائر إلى بعثرة قواه فى كل اتجاه فى الفترة الثانية إلى طوافه « ببوصلة » — ومن الازدواج إلى التعدد إلى الوحدة — ومن الاهتمام بالكلمات والأفكار كغاية إلى الاهتمام بالحياة إلى مرحلة الصمت وطهر القلب — من عالم بدون طريق إلى مئات الطرق المضللة إلى عالم بطريق واحد — وأخيرا من « أنا أفكر فانا موجود » إلى أنا أعيش فأنا موجود » إلى مرحلة الاعتراف بأن الله يفكر فيه فهو موجود .

وإذا حاولنا أن نبحث فى أعمال هكسلى فى الفترة الأخيرة عن دلائل تشير بوجه قاطع إلى هذا التحول فى حياته فلن نجد إلا النتائج الإيجابية لهذه الاستنارة لأنه كان يعلم أن عملية « اجترار التجارب الماضية » والتحسر عليها أو حتى تذكرها عملية خطره . « فوخز الضمير كما يقول معظم المهتمين بعلم

الأخلاق يمتبر من العواطف السيئة . فاذا كنت قد أخطأت ، فتب ، وحاول أن تصلح ما أفسدت ، ثم وجه نفسك إلى طريق التصرف بطريقة أحسن فى المرة القادمة ، ولا تتحسر أو تفكر فيما فعلته من أخطاء فى الماضى ، فالتمرغ فى الوحل ليس أحسن وسيلة للنظافة . » وليس هناك ما يمنع من تذكر ما فات ولكن إذا كان اجترار هذه التجارب سيشغل المتصوف عن الحاضر فهذا معناه ،كما يقول هكسلى ، الفردوس المفقود . وتذكر أيام خلت قد يكون أدبا عظيما ولكنه من الناحية الدينية لا طائل تحته ، فى محاولة استعادة الزمن الضائع فقدان للفردوس ، وفى فقدان الزمن استرداد للفردوس . ويتضح لنا الآن الغرض من عنوان قصته « لا بد للزمن من وقفة » ، وتحمل الترجمة الفرنسية لهذه القصة عنوانا مشابها وهو « استرداد الأبدية » .

١٠ — الفلسفة الدائمة The Perennial Philosophy

يبدأ هكسلى ، بعد مرحلة الاستنارة فى الارتفاع بمستوى مثله العليا وكان قد أدرك أن هناك طريقة واحدة فعالة للتغيير الجذرى المستمر فى الشخصية : « هناك طريقة واحدة فعالة لتغيير الشخصية تغييراً جذرياً دائماً — وهى طريقة المتصوفين » . وقد ضمن هذه الفلسفة فى كتابه « الفلسفة الدائمة » ١٩٤٤ بعد أن اعتكف عامين فى معبد تابع لجمعية الفيدا فى كاليفورنيا . و « الفلسفة الدائمة » تركيب فلسفى يؤدى إلى غايات إيجابية لمن يمارسونه وتعالج هذه الفلسفة التجارب الإنسانية ، ما كان منها نفسيا أو روحياً أو خلقيا ، وفكرتها المحورية فكرة صوفية روحية . وتتضمن الفلسفة نظاما ميتافيزيقيا يعترف بوجود حقيقة إلهية ضرورية لوجود العالم المتعدد الذى يتكون من أشياء وأرواح وعقول — وهذا هو الهدف الرئيسى فيها . والفلسفة الدائمة إلى جانب ذلك كله ، فلسفة تعترف بأن فى روح الإنسان سمة من سمات الحقيقة الإلهية ، أو كما يقول جيرالد هيرد ، أحد أصدقاء هكسلى وعضو عامل فى جمعية الفيدا ، نوع من الحدس ببنوة الإنسان للحياة التى تسند العالم

كله وبالإخاء مع كل عيال الله » . والفلسفة اخلاقيه لأنها تضع غاية الانسان في معرفة قانون الوجود الشامل في الحلول والتسامي ويلخصها لنا جير الد هيرد في هذه الكلمات : « ولاء لا حد له تجاه هذه الحقيقة السامية العظيمة وإنكار شديد لأي شيء قد يقف في طريق بلوغ هذا الولاء . وثانيا ، العزم على اعتبار كل المخلوقات وكأنها عيال الله » .

ويعتبر هكسلي فلسفته هذه القاسم المشترك الأعظم في كل العبادات . وقد أشار إليها في كتابه « وسائل وغايات » ١٩٢٧ ويعتبرها فلسفة عملية يجب على من يريد ممارستها أن يكون صافي القلب محباً للناس . وتعاليم الفلسفة يمكن حصرها في هذا الشعار « انت هذا » ويمكن إدراك هذا الشعور والوصول إلى هذه التجربة الروحية بطرق ثلاث : بالعمل داخل نفوسنا ، أو بالعمل من الخارج أو بالعمـــل من الداخل والخارج في وقت واحد . والطريقة الأولى نوع من الجوانيـــة وسائلها الاستبطان وانكار الذات والرهبنة والطريقة الثانية هي فلسفة الحلول أو نوع من « البرانية » والطريقة الثالثة تجمع بين الاثنين وتؤمن بتسامي وحلول الروح الأزلية . ويفضل هكسلي الطريقة الثالثة لأنه يعتقد أن فلسفة الحلول فلسفة غير متكاملة والطريقة الأولى قد تؤدي إلى عزل المتصوف عن مجتمعه وتعدده إلى السعي وراء خلاص نفسه وحدها دون إرشاد الآخرين . والإيمان في تركيب هكسلي ايمان تجريبي لأن الغاية هنا ليست المطلق الذي تعنى به الميتافيزيقا ولكنها « شيء كامل يحبه الإنسان ويعبده ويجله أكثر من الإله الإنساني أو أي تجسيد له . » وتجمع الطريقة كذلك بين العمل والتأمل في آن واحد وقانون الوجود الشامل لا يمكن الوصول اليه عن طريق العقل ولكن طريق الممارسة والتجربة بالاستعانة بتمارين روحية خاصة . ويقول هكسلي إن قانون الوجود الشامل هو سر وجود الحقائق وإدراكه يعتبر قفزة من جانب العقل الواعي بعيدا عن الكائنات المحدودة ومنفعتها إلى إدراك مباشر لكينونة الأشياء .

فالعالم فى تغير مستمر وفى تتابع لا نهائى ولكن أساسه ، تبعا لهذه الفلسفة ، هو الآنية اللازمانية للروح القدس . ويصعب ترجمة هذه التجربة المباشرة إلى ألفاظ يتقبلها المنطق والعقل . ويقول هكسلى : « فلا بد اذن أن يغض المتصوف النظر عن مشاكل اللغة والفلسفة ، أو على الأقل ينحيها إلى مرتبة ثانوية ، ويركز اهتمامه على الطرق العملية التى تقوده من المعرفة إلى الفهم . »

وعندما يستعمل المتصوف كلمة « الفهم » ، كما يقول هكسلى ، « فهو لا يعنى أنه يعرف الله ، إذا كانت كلمة « يعرف » تعنى « تركيب تجربة جديدة فوق نظام فكرى مستمد من تجاربنا الماضية » ؛ ولكن الفهم عنده يعنى الحدس ، الإدراك المباشر ، استنارة داخلية تتلاشى فيها العلاقة بين الموضوع والذات التى تتأمله . فجوهر التجربة الصوفية هو الوحدة مع تيار الحياة المتغير ووحدة مع الكل الذى يجمع كل كائنات الدنيا . والفهم عند هكسلى يمكن تشبيهه بحاسة سادسة أو ادراك حسى فائق وقدرة على تقبل المعطيات المباشرة للشعور أو ملكة روحية تفوق العقل والمعرفة وتهتم بالمعطيات على كل مستويات التجربة . والفهم ادراك مفاجىء أولى للمادة الخام وهو بعيد عن الكلمات . ولهذا فليس الفهم إدراكا وبالتالى لا يمكن توصيله .

وليس هناك داع لتعليم وتثقيف وتمرين هذا الفهم ولكن من الضرورى تكييف الملكات الأخرى التى تعطل الفهم . والفهم هو الملكة التى تمكننا من إدراك المطلق من خلال المحدود والنظام الكونى من خلال النظام الطبيعى والأزل من خلال الزمن والنيرفانا من خلال السامسارا أو المتغير . وإذا لاح الفهم فستبدو الحياة جميلة وسيرى الإنسان الأزل يتوهج خلال الزمن . « ومع الفهم يحدث زواج سعيد بين الغايات والوسائل » كما يقول ، « وتظهر الحكمة التى هى تحقيق اللازمنى عن طريق المتغير ، وتظهر المحبة التى هى تطبيق عملى للحكمة . » ويؤمن هكسلى بأهمية النظرة الصوفية

وفلسفتها ويقول: « سوف تفنى البشرية إذا لم يكن هناك رؤى . فالمتصوفون قنوات يجرى من خلالها القليل من المعرفة الصحيحة بالحقيقة إلى عالمنا الذى يزخر بالجهل والوهم . فالعالم الذى يخلو من التصوف عالم ضرير مجنون » .

وكان اهتمام هكسلى فى بدء حياته الأدبية بالتصوف اهتماما أكاديميا عقلياً ، وكانت الحياة والحقيقة والكون أشياء غريبة للمتسائل الحائر ، وبعد « ضرير فى غزة » ، وحتى نهاية حياته الأدبية تبدأ كتبه فى معالجة التصوف بطريقة أخرى ، وقد أعطاه التصوف القدرة على الإجابة عن أسئلة كثيرة وإدراك بعد تصوفه أن العالم المتعدد عالم واحد وأن كل أجزاء العالم ترتبط بعلاقات مباشرة أو غير مباشرة بالأجزاء الأخرى مهما كانت بعيدة فى الزمان والمكان . فالوجود كثرة لا متناهية ولكل جزء وجوده ووظيفته .

١١ — أبواب الحس الإدراكى : The Doors of Perception ١٩٥٤

لقد كان هكسلى يحس من آن لآخر بوجود باب يستطيع منه أن يلج إلى عالم روحي غريب ، وقد دفعه هذا الإحساس مراراً إلى القيام بمغامرات عديدة للاستطلاع والاستكشاف . وفتح أبواباً عديدة ونفذ منها إلى داخل ما أفضت إليه ليجد نفسه فى مكان قفر :

« فى بيت أبى منازل كثيرة . ولقد أعطت الطبيعة للانسان مفاتيح لعدد كبير من هذه المنازل الميتافيزيقية . ويقترح علينا عابد الملذات أن يستعمل الإنسان كل المفاتيح بدلا من أن يلقى بهـا كلها ويستبقى منها واحداً فقط » .

وأمضى هكسلى وقتاً طويلا فى البحث عن هذا المفتاح ، وعندما عثر عليه وجد أن المنزل الذى يجب عليه أن يدخله ؛ كما يقول ؛ هو « صومعة معرفة النفس » .

ومنذ ذهابه إلى كاليفورنيا فى عام ١٩٣٧ واستعادته لقوة الأبصار بشكل ملحوظ وانضمامه إلى جمعية الفيدا الصوفية وهو يكتب عن التصوف بعد أن درس فلسفة الفيدا مع أحد المتصوفين الهنود ولم يمنعه من التصوف فى الفترة الأولى سوى الاعتداد بذكائه وكان عليه لكى يدخل إلى قصر الايمان أن يلقى بأشياء كثيرة عند مدخله وعلى الأخص عقله الواعى ومنطقه وطريقة تفكيره و « شطارته » . ويعلق على تجربته بعد تعاطى عقار المسكالين فى كتابه « أبواب الحس الادراكى » بقوله : « وبالنسبة لأى إنسان يهتم بالانسانية وبقدراتنا الكامنة العظيمة ، فإن أى تجربة ، حتى ولو كانت ساذجة ، لها فائدتها إذا كانت ستشير إلى مايجب علينا ألا نفعله » ويسجل فى هذا الكتاب الخطوات اللازمة للدخول فى حالة من الوعى الصوفى المفتعل عن طريق عقار المسكالين ثم حالة التصوف وما لها من مغزى ثم انتهاء التجربة وعودته إلى المتعدد فى « أبواب الحس الادراكى » فتح هكسلى الباب على مصراعيه عنوة ودخل وتعلم وخرج شخصاً مختلفاً تماماً .

« فالإنسان الذى يعود من هذا الباب فى الجدار سيكون إنساناً مختلفاً عن الإنسان الذى دخل منه . سيكون حكيما ولكن ثقته العمياء بنفسه ستقل ، سيكون أسعد بما كان ولكنه سيكون أقل رضى عن نفسه ، سيكون متواضعاً وسيعترف بجهله ولكنه سيكون مستعداً لفهم العلاقة بين الكلمات والأشياء ، وبين الفكر المنظم وبين هذا السر الذى لا قرار له والذى سيحاول دائماً ، وعبثاً ، أن يفهمه » .

وفى التجربة الصوفية يفهم الفرد ماهو المقصود بوحدة الكون والشخصية ويجلب له هذا الإحساس سعادة لا مثيل لها ويبدأ فى التخلص من العراك الداخلى فى شخصيته . ويقول هكسلى إن التأمل أو التجربة الصوفية تمكننا

من « معرفة الثلاثين أو الأربعين جلداً التي ترقد ذاتنا تحتها ونكتشف أنها «الحى». فهناك إنسان حقيقى ، إن لم يكن قديساً ، فى المادة الخام التي تبدأ بها حياتنا ، ولكننا نعمل على الإبقاء على هذه الأقنعة الخيالية ونهمل ما هو حقيقى ، ولكن هذه التجربة تساعد على التخاص من الازدواج والتعدد .

ولا يقول هكسلى أن تجربة «المسكالين» تعادل التجربة الصوفية الأصيلة أو الاستنارة الفعليه ولكنها ، فى حد ذاتها ، تجربة مفيدة وعلى الأخص بالنسبة للعقلانيين لأنها أكدت له قيما روحية طالما تاقت نفسه إليها وساعدته على التخلص أثنائها ، كما يقول ، من الأنا المجنونة التى كانت تصر على توجيه أموره .

١٢ — الدين والتصوف عند هكسلى

يعتبر الدين والتصوف عند هكسلى لفظين مترادفين وينطوى هذا التصوف على تجارب شخصية صوفية كما أن الحياة الدينية الصحيحة فى نظره هى حياة المتصوف. والمتصوف أوصاف منها التقشف الجسدى والذهنى والزهد والصفاء والطاعة والتواضع . ويعرف هكسلى التصوف من خلال عرضه لخصائص حياة المتصوف ومظاهرها ونتائجها على صاحبها وعلى الناس . ويبين لنا فى « الفلسفة الدائمة » وفى « أبواب الحس الإدراكى » وفى « الجنة والجحيم » ان الوصول الى الحقائق الصوفية العميقة لا يأتى عن طريق البرهان العقلى ولكن عن طريق الفهم الذى يدفعنا دائما إلى السعى الدائب للوصول اليها .

والطريق إلى الواحد أو النيرفانا عند هكسلى يبدأ من السامسارا أو المتعدد أو هذا العالم الجميل الذي نجده ممثلا فى كتبه فى الفترة الأخيرة فى

شكل فقرات يصف فيها مواطن الجال فيه بعين لا تغيب عنها الدهشة. ويسأل أنتونى فى «ضرير فى غزة» أمن الضرورى أن يصل الإنسان إلى النيرفانا عن طريق السامسارا ؟ .

«ولماذا اذن هذا التعدد ؟ ... لماذا يستمر شر هذا الانفصال ؟ انفصال القديس عن القديس ، وانفصال الأشكال الطبيعية بعضها عن بعض ؟» ويجيب .

«لا يستطيع إنسان أن يأكل من أجل انسان آخر ، ولا بد لاتقاهم من أن يفكر ويتمتع ويقاسى ويلمس ويشم ويسمع ويتذوق فى عزلة عن الآخرين . والرجل الطيب يعيش فى عالم أقل انعـزالا عن عالم الرجل الشرير ، ولكنه عالم مقفل ، تماما كالذرة المقفلة . وبالطبع إذا كان لا بد من أن يكون هناك وجود — وجود كما نعرفه — فلا بد للكائنات من أن تنتظم فى عوالم مغلقة ، وعقول كعقولنا «لابد لها أن تدرك الوحدة دون فوارق وكأنها لا شىء . تناقض لا مفر منه لأننا نريد أن تكون س = ١ ولكننا نجد ، فى الحقيقة ، أن ١ = صفر» .

والوصول إلى الحقائق الصوفية العميقة لا يأتى عن طريق البرهان لأنها حالات سريعة الزوال يشعر المتصوف عندما يعانيها كما لو كانت إرادته الشخصية معطلة . وقد وصل هكسلى من خلال دراساته فى علم النفس وأدب المتصوفين إلى حقيقة هامة وهى أن شعورنا اليقظ الراهن ليس إلا نمطاً واحداً من أنماط الشعور الإنسانى . فلكل شخص ، كما يقول لنا فى مقاله «تعليم الإنسان البرماتى» (أدونيس والأبجدية) نفس واعية تحتها خمس أو ست نفوس أخرى مميزة. فهناك أولا النفس «المحلية» التى كونتها العادات والأفعال المكيفة ، تلك النفس التى تحتفظ بذكريات الماضى وتعذبها العواطف المكبوتة ويهتم علماء النفس بهذه المنطقة ، وبعدها تأتى النفس

الثنائية أو الإنتيليخي وهي التي تعتني بالجسد والتي تقوم فعلا بالمشي عندما نريد أن نمشي والتي تتحكم في ضربات القلب وإفرازات غددنا وتسير عملية الهضم وتساعد على التئام الجروح وتعيد إلينا الصحة بعد المرض . ثم تأتي النفس التي تسكن ذلك العالم الغريب الذي نستمد منه إلهامنا وهي النفس التي ناجاها سقراط والتي جلبت بنص « قوبلاي خان » للشاعر كوليردج والتي أملت « الملك لير » و « كتاب الأموات » وهي المسئولة عن كل نكتسبه من حكمة وما نحصل عليه من إستزادة في القوة الحيوية أو الذهنية وبعد هذا العالم يوجد العالم الذي يطلق عليه يونج « عالم النماذج الأولية » برموزه المتعددة التي نشارك فيها جميعاً . ثم بعد ذلك يأتي عالم الرؤى ، حيث تعيش اللا — أنا ، ذلك العالم الذي يزخر بالحقائق التي لا تمت لعالم الإنسان المرئي بصلة ولا بعالم الرموز أو النماذج الأولية وهو العالم الذي استمد منه اللاهوتيون أفكارهم عن الجنة والجحيم . وأخيراً يأتي العالم الذي تسكنه الروح القدس أو الضوء الساطع أو الآخرية .

ولا يمكن للانسان من أن يرتقي إلى هذا المستوى ويتمتع بالرؤية الحقة دون الغوص في الواقع المحسوس، فالمولد الثاني أو البعث أو الحركة الصاعدة لا تبدأ في العدم أو في الفراغ أو في النيرفانا .

بل يرتكز على الأرض التي نعيش عليها وهي نقطة الانطلاق إلى الواحد المطلق . والانطلاق أو الصعود عند هكسلي هو عودة إلى الأصل وكما يقول ت . س . اليوت (من ترجمة للدكتور مهدي علام) .

باب خفي غير منسي لنـــا   منه ولجنا نحن بيداء الظنون
فإذا الذي كنا نظن مفازة   لم تمشي فيها أرجل للعالمين
هي نقطة البدء التي منها ابتدأنا السير يوم خروجنا مستكشفين

الدوس هكسلي : المراجع

ALDOUS HUXLEY

1—Atkins, J. ; Aldous Huxley, London, John Calder, 1957.

2—Henderson A. J. : Aldous Huxley, London, 1935.

3—Gerard, A. : A la rencontre de Aldous Huxley, Paris, 1947.

4—Savage, D. S. : Mysticism & Aldous Huxley, New York The Alicat Bookshop Press, 1947.

5—Van, G. : St. Thomas and Mr. Huxley : On Being Human, London 1933.

Selected Periodicals :—

Freeman, J. : Aldous Huxley, The London Mercury, Sept. V, 1927, pp. 391—399.

MacCarthy, D. : Notes on Aldous Huxley, Life and Letters, Sept. V, 1930, pp. 198—209.

Kooistra, J. : Aldous Huxley, English Studies, Oct. XIII, 1931, pp. 161—175.

Bethell, P. : The Philosophy in the Poetry of Aldous Huxley, Poetry Review, Sept. XXIV, 1933, pp. 359—368.

Alexander, H. : Lawrence and Huxley, Queen's Quarterly, Spring, 1935, pp. 96—108.

Kirkwood, M. M. : The Thought of Aldous Huxley, University of Toronto Quarterly, Jan. VI, 1937, pp. 189—194.

Bedoyere M. de la : Huxly's Challenge, Dublin Review, Jan. CCII, 1938, pp. 13—26.

Roberts, J. H. : Huxley and Lawrence, The Virginia Quarterly Review, Autumn XIII, 1937, pp. 546—557.

Rolo, C. J. : The Atlantic, August, 1947 pp. 109—115.

Sutherland, A. : Aldous Huxley's Mind at Large, The Twentieth. Century, May CLV, 1954.

Meyerhoff, H. : In the Mind's Antipodes, The New Republic, May 14, 1956.

Barrett, M. : Aldous Huxley, Merchant of Mescalin, The Reporter, March 2, 1954.

Surgue, T. : Enlightenment on Our Unenlightenment, Saturday Review, June 24 1950.

فهرس الكتاب

(تم بعون الله وتوفيقه)



للمؤلف

القصة فى الأدب الإنجليزى

من « بيوولف » حتى « فينيجانز ويك »

الدار القومية — ١٩٦٦

موسوعة

جيمس جويس

حياته وفنه القصصي ودراسات لنصوص مترجمة من أعماله

الناشر : وكالة المطبوعات : ١٩٧٤

الكويت







